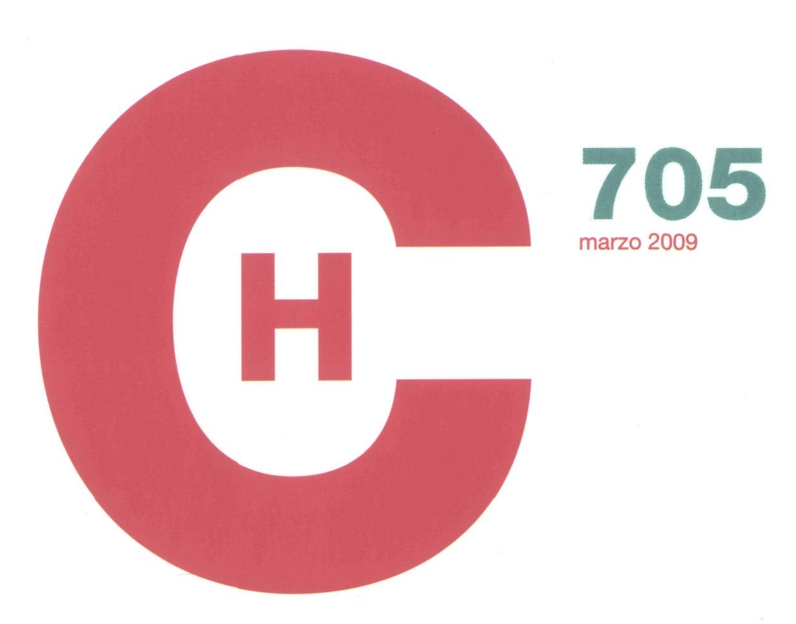


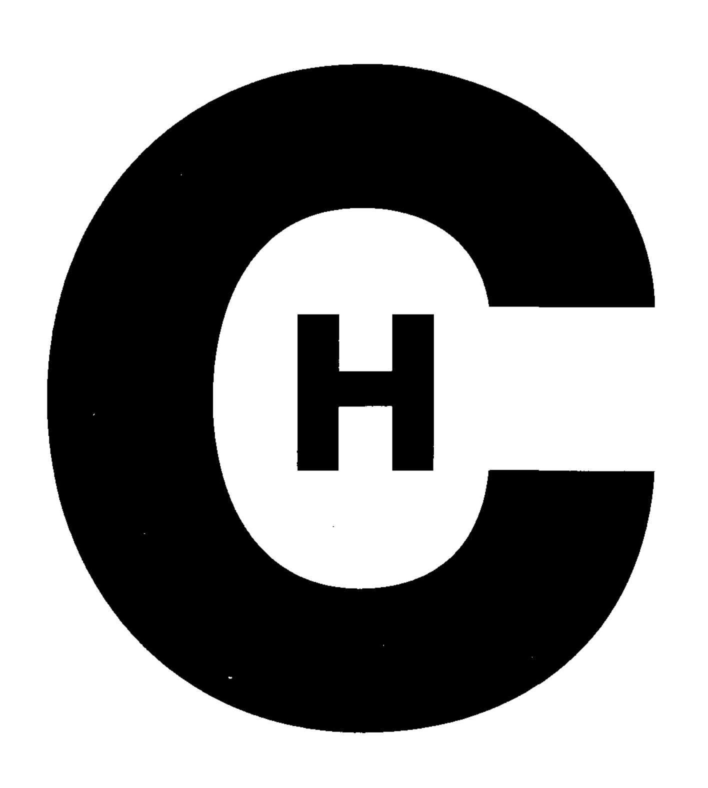

# Cuadernos Hispanoamericanos

**Artículos de**
Jordi Gracia
Jon Kortazar
Blas Matamoro

**Creación**
Aitana Alberti
Álvaro Valverde

**Ilustraciones de Anabel Weiss**

Agencia Española de Cooperación Internacional




705
marzo 2009

# Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
**Miguel Ángel Moratinos**

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
**Soraya Rodríguez Ramos**

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
**Juan Pablo De Laiglesia**

Director de Relaciones Culturales y Científicas
**Antonio Nicolau Martí**

Jefa del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural
**Mercedes de Castro**

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
**Antonio Papell**

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

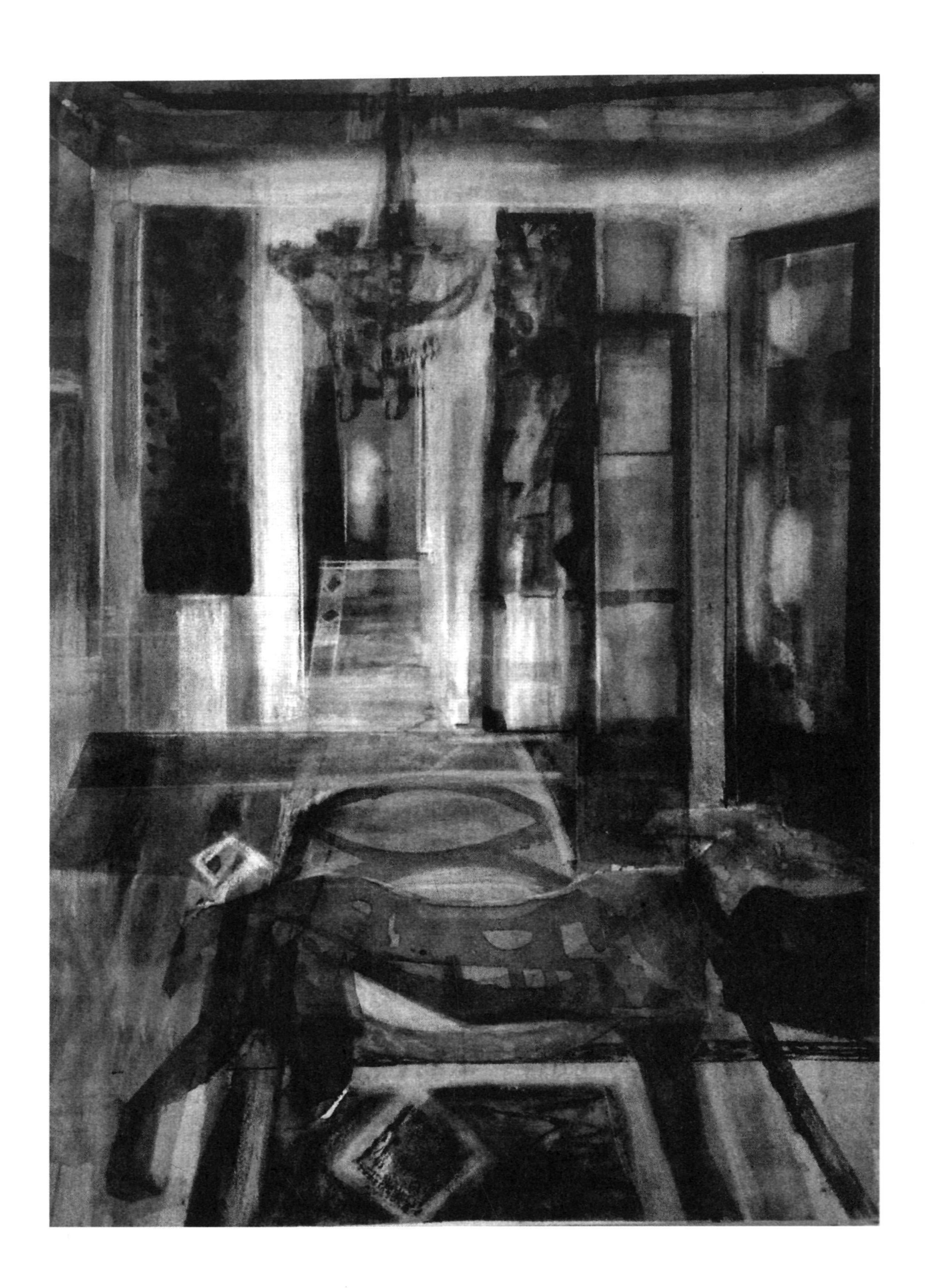
Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-09-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

# 705 Índice



# Borges busca casa

## Benjamín Prado

Algunos muertos se mueven. Por ejemplo, las personas ilustres que, por la razón que sea, murieron en el exilio y, con el paso del tiempo, hay quienes quieren volver a llevarlos a su país o, por el contrario, quienes se oponen tajantemente al traslado. En España hay muchos casos que se han discutido apasionadamente, como el de los dos amigos y compañeros de la Generación del 98, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Al primero lo trajeron a la España de la dictadura contra sus deseos. Al segundo, cuya tumba en Collioure, Francia, es una especie de santuario de la poesía y un símbolo del destierro, ha habido alguna iniciativa para intentar repatriarlo, pero muchas voces se indignaron argumentando que eso sería pervertir la historia, que es lo mismo que sostienen los partidarios de no desenterrar a Federico García Lorca y de dejarlo en su fosa común, en Granada.

El último caso en saltar a los titulares de prensa ha sido el de Jorge Luis Borges, enterrado en Suiza, tras aparecer un documental realizado para la televisión francesa por el franco-español José María Berzosa y por André Camp, que se titula *Le passé qui ne menace pas (El pasado que no amenaza)* y en cual el autor de *El otro, el mismo* afirma, frente al panteón de su familia, en el cementerio bonaerense de La Recoleta, que querría ser enterrado allí junto a los suyos, y en el mismo recinto en el que se encuentran los Padres de la Patria. Eso, unido a unas líneas suyas puestas al frente de la *Antología personal* que publicó en 1961, en las que afirma: «No paso ante La Recoleta sin recordar que están sepultados ahí mi padre, mis abuelos y tatarabuelos, como yo lo estaré», ha movi-

do al Gobierno argentino a expresar su deseo de repatriar los restos del escritor, e incluso a promover un proyecto de ley según el cual esa repatriación se llevaría a cabo el próximo mes de agosto.

Su viuda, María Kodama, se opone radicalmente, y ha declarado que «en una democracia, ninguna persona de ningún partido puede disponer, o intentar disponer del cuerpo de una persona, que es lo más sagrado», por lo que parece difícil que, al final, Borges sea llevado a Buenos Aires. Aunque quién sabe lo que podrá ocurrir en el futuro, porque siempre puede cambiar la dirección del viento, y cuando eso ocurre, también cambian todas las banderas.

De lo que estamos hablando en estos casos es de la capacidad simbólica de autores que, en sí mismos, parecen ser capaces de representar a su país: el camino de la palabra *Argentina* a la palabra *Borges* es muy corto. Y en ese sentido tal vez tengan razón los que piensan que, en el caso del autor de *El Aleph* su lugar natural es Buenos Aires. También es cierto que se fue a Suiza por voluntad propia, pero ¿lo hizo con la idea de no regresat jamás? Porque también podría pensarse que el lugar de la muerte lo marca a menudo el azar, y que quizás el que Borges esté en Ginebra es algo tan casual como que Machado esté en Collioure, donde llegó escapando del horror de un golpe de Estado.

En cualquier caso, algo bueno tienen estas polémicas, y es que impiden que sus protagonistas caigan en el olvido en el que están otros, y demuestran que la literatura puede ser utilizada, pero también mover pasiones cuando sus autores son tan poderosos que nunca terminan de irse del todo al más allá. Para Borges, que consideraba que «el infierno y el paraíso son desproporcionados, porque los actos de los hombres no merecen tanto», no irse del todo es un acto de justicia, porque sus libros siguen vivos, esté donde esté su esqueleto


CH
El oficio
de escribir

# Perded toda esperanza, vosotros los que entrais aqui

## Fernando Royuela

**EL NOVELISTA FERNANDO ROYUELA (MADRID, 1963) CONSIDERA QUE LA LITERATURA NO COMPORTA UN OFICIO SINO UN CONOCIMIENTO QUE TRATA DE DAR CUENTA MEMORABLE DE ALGÚN ASPECTO DE LA REALIDAD. UNA TAREA ENDEMONIADA.**

### (Un alegato contra el oficio de escribir)

Siempre me he resistido a admitir que escribir fuera un oficio. Las tripas se me revuelven cada vez que oigo la cantinela en boca de los que sostienen que lo sea, pretendidos oficinistas de la palabra.

A veces el lenguaje puede volverse contra quien lo usa y pervertir la realidad. El título de esta sección es buena prueba de ello. Escribir no es un oficio. Escribir literatura al menos no lo es. Un oficio es una labor realizada para ganarse la vida, un intercambio de trabajo por precio, una ocupación habitual. Nada tiene la literatura de todo esto y quien sostenga lo contrario falta a la verdad.

Cuando un adolescente empieza a escribir lo hace llevado generalmente por el deseo de emulación, conmovido acaso por el recuerdo de esos libros que le han producido una impresión singular. La necesidad de contar experiencias personales suele ser otro de los motores de arranque de cuantos inician sus pasos en el averno de la literatura. La desazón del amor o la presencia ya

intuida de la muerte son temas recurrentes que desde siempre han sido empleados por los escritores en los balbuceos de su escritura. Al fin y al cabo escribir es trasladar a los demás sentimientos, emociones y puntos de vista sobre la realidad valiéndose del lenguaje y aliñándolos por ello con cierta belleza formal. La comunicación con el mundo exterior mediante la palabra escrita es un deseo común de cuantos frecuentan la página en blanco. Desde los primeros escarceos en la escritura uno va adquiriendo conciencia del desafío que le aguarda. Con cada palabra rebelde, con cada frase de sintaxis invencible el escritor toma conciencia de la inmensa tarea que tiene por delante. Al principio es una experiencia novedosa, pero poco a poco se convierte en una empresa llena de desafíos y desánimos. En su periodo de aprendizaje el escritor pronto se percata de la gran diferencia que existe entre hilar palabras con más o menos sentido lógico y la hondura de una obra literaria. Truman Capote lo expresaba de una forma muy gráfica en su libro *Música para Camaleones*. La labor de imitación constituía al principio su fuente de trabajo. Escribía relatos de aventuras y cuentos que le habían referido antiguos esclavos y veteranos de la guerra civil. Al principio era muy divertido, pero dejó de serlo en cuanto averiguó la diferencia que hay entre escribir bien y escribir mal. Después hizo otro descubrimiento más terrorífico si cabe. Tomó conciencia del abismo existente entre escribir bien y el arte verdadero. Usando sus propias palabras: es sutil, pero brutal; y en ese instante cayó el látigo.

El joven autor carece aún de técnicas o rudimentos de los que pueda servirse para llevar adelante su cometido. El aprendizaje es complejo y jamás acaba. Todo sirve para alimentar la obra literaria, los pormenores de la lengua desde luego, pero también el cine, la pintura, la historia, la política y las infinitas manifestaciones de la realidad. Hay que estar muy atentos y saber escuchar ese rumor de fondo que define la música del mundo. Pero todo ese conocimiento que se adquiriendo con la experiencia es preciso saber verterlo luego en la obra propia para desarrollarla con personalidad. El gran dilema se le presenta al escritor novel cuando franqueadas las primeras barreras de la creación literaria cae en la cuenta de que sus escritos no sólo van a serle escasamente retribuidos sino que esa será la constante durante toda su carrera. Cae entonces el

látigo de nuevo, esta vez donde más duele, en el epicentro de la necesidad. El escritor adquiere entonces conciencia de que si en verdad desea continuar con su labor creativa será preciso buscar fuera de la escritura los ingresos que le permitan subsistir. La literatura se convierte desde ese instante en una especie de proxeneta para el que el autor trabaja hasta la extenuación en tareas que nada le reportan salvo dinero a fin de mes. Fuentes de ingresos para escritores ajenas al ámbito literario las ha habido de todo tipo, ferreterías, panaderías, ayuntamientos, líneas aéreas, ingenierías, bancos, bares de copas. No es algo de extrañar en un país cuyo escritor más celebrado se dedicaba a recaudar impuestos. En algunos casos y si se tienen los contactos adecuados ese vicio de escribir puede llegar a sufragarse en las proximidades de la literatura: el articulismo, la tertulia radiofónica o televisiva, las traducciones, o la gestión cultural son opciones evidentes pero este afuerismo en nada se asemeja a un verdadero oficio de escribir. Muy a menudo quienes lo practican entran en un laberinto del que resulta complejo escapar. De tanto merodear por las afueras y entretenerse por los descampados las ganas de escribir se acaban yendo. Cae el látigo y la pasión se convierte en quimera. En el frontispicio de la literatura debería estar esculpida en letras bien visibles esa leyenda que aparece a la entrada del infierno en la Divina Comedia: *Perded toda esperanza, vosotros los que entráis aquí.*

Calificar a la literatura de oficio es por tanto una temeridad, una falacia, un sarcasmo desolador. ¿Qué oficio es aquel que sólo a un puñado de elegidos les sirve para vivir? Los demás, el gran grueso de la tropa literaria que es la que a la postre puebla de obras las librerías debe recurrir a trabajos alimenticios para poder subsistir. Escamotear el tiempo a la familia, a los amigos, a las infinitas obligaciones del día corriente para dedicarlo a la escritura no sale a cuenta. Escribir es a la postre un capricho sacrificado y caro de mantener. No hay rentabilidad en la escritura; sólo esfuerzo y dedicación.

La expresión oficio de escribir hace referencia en segundo término a todos aquellos rudimentos que se emplean en el desarrollo de una labor concreta y que resultan esenciales para llevarla a cabo. Para escribir hay que dominar el lenguaje, es evidente, estar ducho en sintaxis, semántica y morfología. Sin embargo ni siquie-

ra el hecho de estar en posesión de dichos conocimientos garantiza la valía de la obra a realizar. Todo ese conjunto de técnicas y rudimentos que supuestamente integran el oficio de escribir no configuran a mi modo de ver una verdadera disciplina que pueda ser transmitida mediante la enseñanza. Las técnicas narrativas de nada sirven si no son puestas al servicio de la creatividad y la creatividad, como es sabido, es el campo de batalla del escritor. La técnica por la técnica tan sólo conduce a la imitación. La voz del escritor, el rasgo más evidente de su individualidad creativa, se condensa en dos parámetros que son por definición intransferibles, su forma de ver el mundo y su manera de contarlo. El estilo, esa eterna lucha, es lo que define a la postre la singularidad del escritor y eso es imposible de transmitir.

Existe sin embargo una manera de aproximarse a la escritura en la que el rudimento técnico resulta a veces útil, me refiero al *bestseller*. Para los escritores que lo frecuentan la literatura no es más que un vehículo del entretenimiento y todo está supeditado a él. La narración es la única prioridad. La acción se instituye en dominadora absoluta de sus páginas. El lenguaje lo subordinan a la historia que se cuenta hasta tal punto que si consideran que una palabra puede no ser entendida por el lector van y la sustituyen de inmediato por otra más sencilla o asequible. Ansían poseer la piedra filosofal del método y copian por ello estructuras y parámetros narrativos que en el pasado fueron exitosos en términos de ejemplares vendidos. Pero ni siquiera para este tipo de escritores el escribir es un oficio verdadero.

Son tiempos los presentes en los que la literatura se va desustanciando poco a poco gracias en parte a los postulados de la industria editorial que pretende convertir al libro en un negocio. En este esquema de relaciones el escritor corre el riesgo de transformarse en un mero proveedor de textos que luego la editorial mercantiliza. Cada libro lleva parejo una cuenta de resultados y una ratio de rentabilidad. Triunfar equivale a vender. La calidad literaria se resume por lo tanto en una cifra, en una marca, en una cuota de mercado. En un contexto semejante es lógico entender que el escritor caiga en la tentación de concebir su obra como si de un mero producto de consumo se tratara; vertiginoso, mediático y con fecha de caducidad.

Sigue predominando sin embargo un modo de entender la literatura reposado, personal, sin tópicos ni estereotipos en el que la tasa de retorno sobre el capital empleado en nada prejuzga la calidad. En esta aproximación se encuadran todos aquellos escritores que asumen riesgo creativo verdadero en cada proyecto que emprenden y a los que les deja fríos el triunfo mercantil. En sus obras la narración no es necesariamente el fin buscado sino si acaso el espinazo de una pretensión más ambiciosa que abarca otros parámetros como la visión del mundo o el estilo. Las obras marcadas por este signo son todas arriesgadas e irrepetibles. No hay fórmulas ni recetas magistrales. Tan sólo audacia e intuición. En ellas sus autores no vuelcan los rudimentos aprendidos sino su imaginación sin límites y su experiencia vital. No son sus textos artefactos concebidos para el entretenimiento del lector ni están enfocados hacia el éxito comercial. Libros con estos planteamientos son los que integran el núcleo duro de la literatura con mayúsculas y los que a la postre la emparentan con el arte verdadero. En este ámbito de la creación literaria poco espacio cabe para el concepto oficio pues escribir se convierte en algo extremo, en una manera de ubicarse en el mundo, en una indagación. Cada libro que se escribe es un viaje que se emprende. El resultado es una experiencia única e imposible de repetir. Siempre hay que estar partiendo de cero, siempre saltando al vacío, siempre aceptando de antemano el riesgo del fracaso y la incomprensión de los demás. El escritor asume entonces su condición de artista, de literato en el sentido hondo del término, y se lanza de cabeza a un océano de incertidumbres y desafíos trufados de dificultades e insatisfacción. La recompensa no es el anticipo que se cobra, ni los ejemplares que se venden sino tan sólo el libro terminado, la obra escrita.

Por todas las razones que he mencionado no considero que escribir sea un oficio verdadero. El escritor no es un oficinista con horario y salario a fin de mes. La literatura nada tiene que ver con una oficina a la que se acude a trabajar. Escribir es una forma de entender la vida, una manera de estar en ella, de reconocerse a uno mismo en el caos de fondo que atenaza al ser humano, una oportunidad inigualable de descifrar a los demás. La literatura es una fórmula para creerse libres, una expresión de resistencia ante una

realidad inexplicable repleta de incongruencias y contrasentidos. Escribir es interpretar el mundo de mil maneras diferentes, desmontarlo y volverlo a armar. La literatura es el territorio de lo posible y lo imposible, el espacio falaz de la experiencia humana, la sede al mismo tiempo de la belleza y del horror. Escribir es perder la esperanza antes de entrar en el infierno y pese a todo nunca jamás querer regresar


Mesa
revuelta

# La experiencia literaria de Alfonso Reyes A los cincuenta años de la muerte del escritor

Jordi Gracia

**ESTE AÑO SE CUMPLE MEDIO SIGLO DE LA MUERTE DEL GRAN POLÍGRAFO MEXICANO ALFONSO REYES (1889-1959). EL HISTORIADOR Y CRÍTICO JORDI GRACIA NOS OFRECE UN AMPLIO RECORRIDO POR LAS CLAVES DE SU OBRA, EDITADA EN VEINTISÉIS VOLÚMENES POR LA EDITORIAL FCE DE MÉXICO.**

A los prolíficos les espera antes o después una mezcla de cicatería y fatiga, de desatención y reticencia, como si no hubiese manera de escapar del destino de desdén ante el exceso, la proliferación, la sobreabundancia de una obra. Es posible que Alfonso Reyes llevase por mucho tiempo esa marca invisible –el polígrafo prolífico...– y puede que también se haya hecho antipática la sobreprotección paternal de Reyes por su obra. Desde mucho antes de cumplir los cuarenta años piensa ya en el proyecto de reunirla en unas obras completas, poco después emprende las publicaciones del Archivo Alfonso Reyes y, a veces, ese afán recolector le lleva a poblar los volúmenes de las completas en Fondo de Cultura Económica (que acabaron siendo 26, el último publicado en 1993), u otros tomos sueltos de su última etapa, con títulos como *Briznas*, *Astillas*, *Residuos*, *Reliquias* y otras metáforas de lo provisional o secundario. Parece una carrera de la ansiedad contra la amenaza del olvido o del menosprecio, y simultánea-

mente es también el cumplimiento de un afán autorreivindicativo, particularmente agudo desde su regreso a México en 1939, pero no sólo entonces.

El púdico decoro de su figura pública no llega a ocultar hoy, a la luz de sus numerosos epistolarios publicados, la urgencia sentimental de un hombre que se sintió querido fuera de México y menospreciado en México, el mismo México del que huyó en 1913 con veintinco años y al que no regresó hasta veintitantos años después, en 1939, terminada ya su tarea diplomática en Madrid, París, Buenos Aires y Rio de Janeiro... En México es percibido demasiadas veces como poco mexicano, en la etapa de España entre 1914 y 1924 es casi confundido con un español, por dentro se siente un poeta sin la plenitud soñada, la narración pura ha ido siendo cada vez más escasa... Hacia fuera, sin embargo, su nombre proyecta autoridad en el sentido fuerte y fecundo de la palabra: es decir, con un ejercicio generoso y no autoritario de su autoridad moral y literaria.

Apenas tres meses antes de su muerte en diciembre de 1959, Jorge Luis Borges come en casa de Bioy Casares, como solía hacer varias veces por semana en los años cincuenta. Es un 5 de octubre de 1959, es lunes y esta vez la conversación es larga y está minuciosamente anotada por Bioy. Se ocupan de asuntos tan diversos como la narrativa de Arnold Bennett –porque le chiflaba a la abuela de Borges– o de la tradición «de libros de maestro y discípulo». Se han remontado esa misma tarde hasta la vida de Apolonio de Tiana escrita por Filóstrato y han reparado sin piedad en una anécdota sexual que pagaba un favor político y un delito... Pero es Bioy quien se acuerda entonces de Alfonso Reyes con una sorna que rebaja la estima que públicamente le profesaba a Reyes (según cuenta Octavio Paz en sus cartas de los años cincuenta). A Bioy le admira que al parecer Alfonso Reyes «lo incluye todo en sus obras completas», y para entonces lleva ya diez gruesos volúmenes editados y preparados por el propio Reyes. No parece tampoco que hayan visto ninguno, pero la burla sanguinaria salta enseguida: «¿Habría que felicitarlo –se pregunta Borges– por la manera en que busca el olvido? Los estudiosos no tendrán nada que hacer; ya estará todo servido y por demás, *ad nauseam*. ¿O habrá que felicitarlo porque sabe que sólo mostrándose como un

ser absurdo se logra la inmortalidad?» En seguida Bioy se hace eco de otro de los chismes que tanto le gustan –«Marcos Victoria me dijo que Ortega llamaba a Reyes el Tontín»– y remata la página con otra maledicencia, pero ésta procedente de un viejísimo amigo de Reyes, aliado de batallas intelectuales y políticas al menos desde 1906, el dominicano Pedro Henríquez Ureña. Bioy pone en su boca otra frase para la posteridad caudalosa de la obra de Reyes: «Bueno, lo malo es que no hay obra»[1].

Con el inicio de la edición de *Obras Completas* de Reyes en 1955, Borges había redactado una página donde Reyes figura no como el primer ensayista sino como «el primer hombre de letras de nuestra América» y por tanto «menos que un individuo, es ya un arquetipo». Al año siguiente de su muerte, Borges incluye en *El Hacedor* un poema titulado «In memoriam A.R.» –a Reyes la Providencia le dio no el sector o el arco sino «la total circunferencia», dicen los versos– y ocho años después, en la revista *Life*, la contundencia aumenta para señalar el 11 de marzo de 1968 que «para mí el mejor prosista de la lengua española de éste y del otro lado del Atlántico sigue siendo» Reyes. Cuando piensa sobre la perduración de su obra, matiza mejor y puntualiza que «suponiendo lo más triste, que no perdurara nada de ella, cosa que no creo, siempre perdurará el ejercicio de la prosa». Y después un paso más, algo alucinante: «si tuviera que decir quién ha manejado mejor la prosa española, sin excluir a los clásicos, yo diría inmediatamente: Alfonso Reyes»[2]. Son hipérboles desasosegantes, en la línea de exageración neutralizadora de esas otras efusiones de Borges por la obra de Rafael Cansinos-Assens o de Manuel Machado, e incluso la imagen de la circunferencia tiene una resonancia incómoda para un hombre a quien Melchor Fernández Almagro describió «menudo y redondo» en un artículo de *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1951 y a quien Juan Ramón Jiménez había descrito en un hermoso retrato de 1933 como «hombre

---

1 Adolfo Bioy Casares: *Borges*, edición de Daniel Martino, Barcelona, Destino, 2006, pp. 561-563.

2 Jorge Luis Borges: *Textos recobrados, 1931-1955*, Barcelona, Emecé Editores, 2001, p. 334. Tomo la cita de *Life* del libro de Jorge Luis Morales, *España en Alfonso Reyes*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1976, pp. XI-XII.

breve y lleno» cuyas dos caras no miraban al pasado y al presente sino que eran «dos en una y en fundición general esférica, jiratoria, presente, con eje en la médula espinal»[3].

Esas apreciaciones contradictorias, y a pesar de los distintos registros de cada una de ellas, anticipan algo de la problemática memoria de Alfonso Reyes más allá del respeto por la magnitud de su obra. Es un asunto crónico y algo fastidioso porque la obra de Reyes es desde luego ingente pero el juicio de sus aciertos es evidentemente incontestable en términos de crítica literaria, de reflexión filosófico-literaria, en términos de divulgación y quizá en el más puro de todos, que acertó a expresar George Steiner a pesar de su escasa (y confesada) familiaridad con la obra de Reyes: «casi me atrevería a decir que él era, en un sentido maravilloso, un amateur, si recordamos lo que la palabra significa: *amatore*, un amante. A partir del Renacimiento, el amateur no era un crítico sino algo complementario de la universalidad y el ecumenismo del amor y de la simpatía. Vivimos ahora un clima mucho más amargo y más estrecho, ya sólo a muy pocos les está permitido ser amateurs, pues éstos son castigados por sus pasiones». Quizá también Alfonso Reyes lo fuera, y acabase jugando en su contra la curiosidad militante por lo clásico y lo nuevo, lo de hoy y de ayer, de aquí y de allí, y la pulsión de contarlo y decirlo, editarlo y repartirlo, difundirlo y hacerlo vivo como instrumento de felicidad, o de sabiduría moral y utilitaria para vivir mejor[4].

Quizá desde este ángulo mixto entre lo público y lo privado se entiende mejor la rara observación de un gran poeta como José Emilio Pacheco a propósito de la memoria intelectual de Reyes. En 1989, cuando se celebra el centenario de su nacimiento, Pacheco anotaba en un artículo para el diario Proceso la dificultad de

---

[3] El texto de Fernández Almagro está citado en Antonio Lago Carballo: «Ortega y Alfonso Reyes, Una relación intelectual con América al fondo», *Revista de Occidente*, 264 (Mayo 2003), p. 12 y cf. Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*, vol. 2: *Obra en prosa*, ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe/ Fundación Jorge Guillén, 2005, p. 142.

[4] Las palabras de Steiner proceden del discurso de recepción en su casa del premio Alfonso Reyes, rescatado y traducido por Adolfo Castañón en *Letras libres*, marzo de 2008, pp. 40-41.

escribir sobre Reyes. Había que hacerlo «siempre a la defensiva», como si suscitase resquemores a tantas bandas que nunca había plena seguridad de estar entre lectores respetuosos de su legado o de su obra[5]. Octavio Paz no había olvidado en 1949, cuando acaba de publicar *Libertad bajo palabra* con ayuda de Reyes, algo de la incomprensión que un sector intelectual de México demostró hacia su labor de civilización quince años atrás y Rafael Gutiérrez Girardot quiso subrayar en su prólogo a *Última Tule*, en 1990, que el fondo de un proyecto civilizador está en la depuración de la asfixiante huella católica por la vía de la difusión utilitaria de la antigüedad grecolatina, la cultura clásica acosada y marginada en la América hispana frente a la cultura católica: «el descubrimiento de Grecia debía encauzar en la educación y en la vida social las fuerzas y esperanzas que desató la Revolución Mexicana»[6]. La cultura clásica era un programa moral contra el peso represivo del catolicismo y era una garantía de ensanchamiento y curiosidad inquieta y gratuita, una forma de aprender a ver el mundo fuera del propio corral.

Por eso creyó siempre que en América podía alentar la última esperanza o el último refugio de la esperanza (que eso significa *última tule*) de un proyecto de civilización solvente y estable, como si la lección de las catástrofes europeas del siglo XX hubiese de valer de guión o pauta para un proyecto de civilización más seguro, o en todo caso, más capaz de cumplir las promesas que entregaba por escrito desde hacía más de 2000 años la Grecia clásica que tanto frecuentó Reyes y la misma tradición occidental. Su estudio y divulgación tenían un objetivo práctico, utilitario, *político*: acercar a América un sueño humanista de realización plena. Y ese rasgo utópico es quizá uno de los vértices más secretos de una actividad tan hiperactiva como la suya: la entrega de los materiales que habrían de hacer mejores las vidas de los lectores. Esa consigna vale tanto para el lector que ignora quién es Gómez de la Serna como para el que necesita leer el *Poema del Cid* prosifi-

---

[5] Se encontrará el artículo en la Capilla Alfonsina virtual: www.alfonsoreyes.org.

[6] R. Gutiérrez Girardot, Introducción a *Última tule y otros ensayos*, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. XII.

cado, vale tanto para el lector actual de la *Ilíada* como para quien pueda aprovechar la diáspora de la inteligencia republicana tras la guerra española, y por eso la protegió fundando en 1939 lo que luego sería El Colegio de México. Reyes pensó alguna vez, entre las páginas de un diario todavía en su mayor parte inédito, que el sacrificio de su voz más veraz y dramática –la del dolor y el llanto, la del quebranto y la pena– debía servir para aumentar el caudal de saber disponible, debía servir para hacer más felices a los demás: más sabios.

Lo que no es tan seguro es que en España perviva la conciencia del Reyes escritor y ensayista, a pesar de que algunos de los autores más relevantes del ámbito hispánico han sido deudores explícitos de su magisterio o de su colaboración. Nadie ha olvidado que *La región más transparente* de Carlos Fuentes debe su título a uno de los textos más celebrados de Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac* y *El arco y la lira*, de Octavio Paz se abre con una explícita nota de agradecimiento a Reyes en términos nada retóricos aunque sí algo rimbombantes a propósito de varios ensayos que «me hicieron claro lo que me parecía oscuro, transparente lo opaco, fácil y bien ordenado lo selvático y enmarañado. En una palabra: me iluminaron». No son desde luego virtudes menores de un ensayista: hay en esa página de reconocimiento una excelente medida de lo más perdurable hoy mismo del ensayista Alfonso Reyes, y en particular en el ámbito estético y literario.

Hay al menos tres razones fuertes para leer hoy a Reyes: su vinculación intelectual y biográfica con la España de la Edad de Plata, como crítico, escritor y personaje de su vida literaria; su papel como repensador de América Latina, y, por fin, su exploración de *La experiencia literaria*, de 1942, tal como aparece en su libro así titulado y en *El deslinde*, de un poco después. Las lecciones de un lector están por todas partes de su obra, con el brío de prosa y libertad de un lector que disfruta de los clásicos y los modernos desde una locuacidad irreprimible y juvenil. En la madurez, sin embargo, prefiere atrapar y sistematizar el sedimento teórico y reflexivo de esa frecuentación literaria. Mientras tanto habrá ido haciendo miles de cosas y se habrá ocupado de centenares de libros, habrá traducido a Chesterton y a sus clásicos griegos y habrá explicado la antigüedad grecolatina, habrá hecho

exploraciones minuciosas en el pasado americano y habrá seguido atento a la actualidad política como diplomático en activo y nunca habrá renunciado a la vocación secreta y mágica de seguir siendo poeta ni tampoco al uso literario, narrativo, de la prosa.

Adolfo Castañón anotó que Eugenio d'Ors fue «uno de sus maestros secretos»[7], y la observación ha de enlazarse con una estrategia habitual del escritor catalán: la aptitud para trepar a la abstracción desde la agilidad del relato, la aptitud para mostrar la bonhomía de Giner de los Ríos o la peculiaridad de Valle-Inclán con unos cuantos retales de sus figuras humanas. Pero también la intuición con la que encuentra en sus trabajos más ásperos la cita oportuna, el modelo de referencia, los versos que ilustren el caso teórico que explica, y nunca limitado a una sola tradición literaria ni a una sola época. Quizá el dato decisivo de sus mejores páginas está en el equilibrio de un escritor que entrega una mirada empapada de experiencia de lector feliz con memoria prodigiosa, y muy renuente al palmetazo o la lección ejemplarizante (eso lo separa tantas veces de Eugenio d'Ors como la suntuosidad retórica aleja a Ortega de la prosa más habitual de Reyes). Al contrario: su estilo de pensar es compartir. Busca antes la generosidad difundidora del bien de saber que la rectificación o la condena. Ese don conciliador que tantas veces se le ha reconocido está también como actitud crítica en su prosa de ensayista: conciliar desde una comprensión respetuosa de lo examinado, sin perder de vista el objetivo final de explicar claro lo complejo. Lo dijo en una frase con aire improvisado en 1924, a instancias de un periodista de México: «yo siempre escribo bajo estímulos –¿cómo diré?– constructivos»[8]. Porque el tono de su ensayo es una prolongadísima *conversación literaria* –Díez-Canedo puso bajo ese título buena parte de su obra crítica– dictada por la necesidad de comunicar palpitantemente el hallazgo o la idea, el gozo del hallazgo. Rara vez afluye a su prosa publicada el quejido o el lamento, reservado episódicamente para el diario y muy disfrazado de figuras y mitos

---

[7] Adolfo Castañón: *Alfonso Reyes. Caballero de la voz errante*, Bogotá, Tercer Mundo Ed., 1991, p. 53.

[8] Con el título «Respuestas», la entrevista de junio de 1924 se recoge en *Obras completas*, IV, p. 450.

en su poesía. Por eso escribió con perspicacia Adolfo Castañón que de haberlo leído en los años cincuenta, los jóvenes hubiesen perdido todo interés por Alfonso Reyes, por su placidez reflexiva y su jovialidad sin estridencia: «le hubiésemos reprochado a don Alfonso su falta de desesperación. Probablemente lo hubiésemos enterrado junto a Giraudoux y France, con Valera y Rodó, antes de seguir debatiéndonos entre *La peste* y *La náusea*»[9].

La crítica en su caso gana la categoría de creación porque «poesía y crítica son dos órdenes de creación», escribe en *La experiencia literaria*. La suya es la crítica de un creador, de un escritor que no ha renunciado al desarrollo de la propia obra en múltiples formatos y ha sido un precursor de la turbina vanguardista en relatos escritos en México y Madrid desde los años diez, y reunidos en volúmenes como *Calendario* o *El plano oblicuo*. En cambio el regreso de Reyes a México, la instalación institucional de sí mismo y de su misma biblioteca desde 1939 en la Capilla alfonsina, parecen trazar también el fin de la fe en sí mismo como escritor literario. Sus ensayos dejan de ser también crítica creativa para ser pensamiento literario, acercamientos a la comprensión teórica y filosófica del fénómeno literario antes que ensayo literario. No es un salto abrupto, ni siquiera es un salto propiamente dicho: es un abandono progresivo de la pulsión del creador en favor del ejercicio del pensamiento; es una renuncia a la libertad del creador para escribir y pensar con y sobre libros ajenos. Como explicaba el propio Reyes, *El deslinde* «es un libro científico, de una ciencia que yo no he inventado (...) Esta vez me dirigía yo al especialista, al técnico de la filosofía literaria»[10]. Lo admirable no es tanto la ambición sistematizadora como el análisis metódico de los fenómenos literarios en relación con las demás disciplinas del saber –desde la historia hasta la matemática para desembocar en las equivalencias de la literatura con la religión–, vistos después de una extensísima frecuentación de la tradición humanística de

[9] Adolfo Castañón, «Reyes y el duende fugitivo» en *Voces para un retrato*, ed. Víctor Díaz Arciniega, FCE, 1990., p. 37.

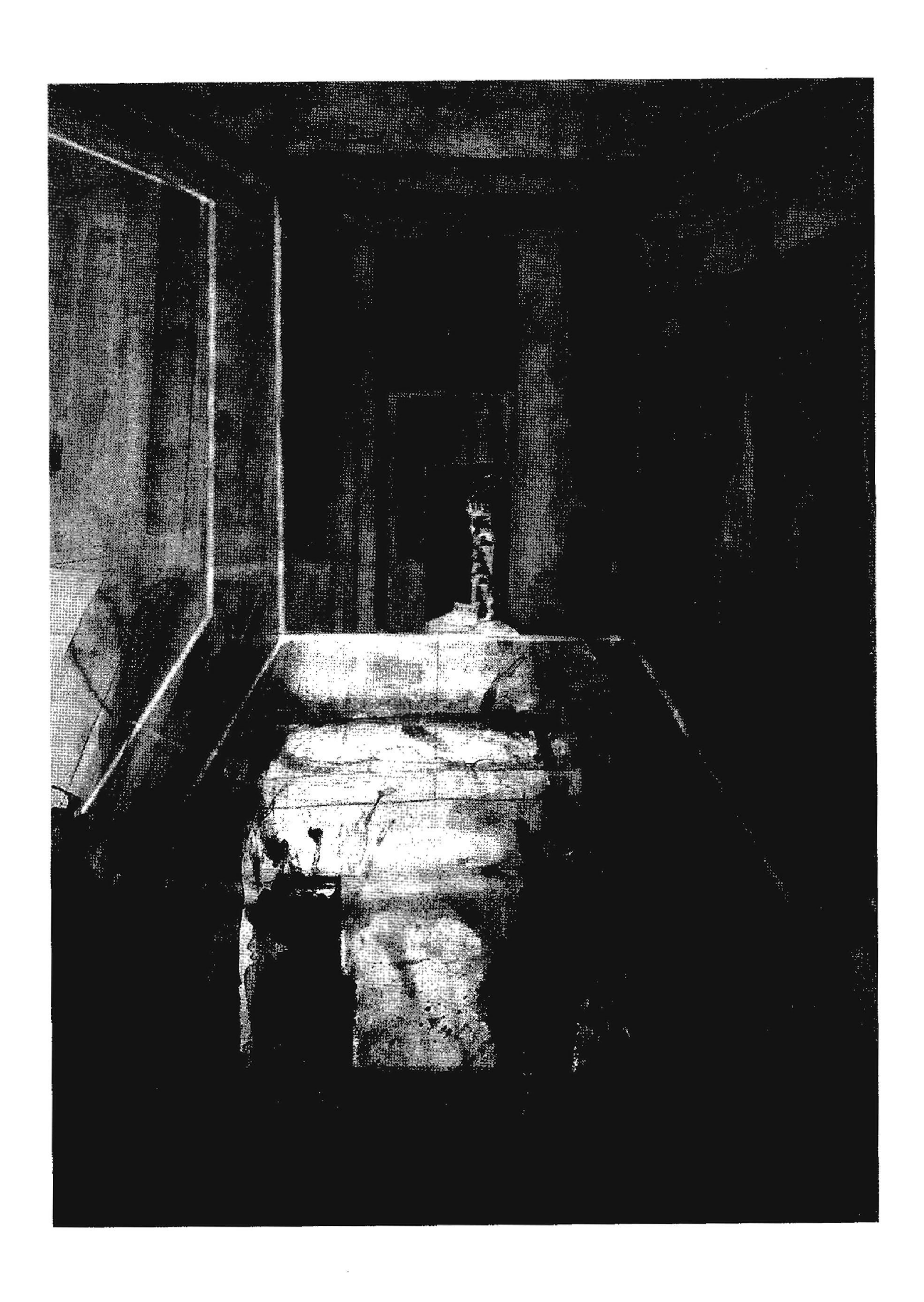
[10] En *Humanismo y literatura. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, 1937-1954*, México, El Colegio Nacional, 2006, ed. de A. Enríquez Perea, p. 154-155.

Occidente. La continuidad del saber en Reyes puede haber sepultado al Reyes creador desde entonces, y hasta algo de su biografía sentimental de los años treinta puede ayudar a entender ese tránsito de su imaginación literaria desde la ambición creadora a la teoría y el pensamiento hacia finales de los años treinta.

Y sin embargo, Reyes es escritor nato. En la misma entrevista citada de 1924, confesaba que «cuando llega el apremio de escribir, hay palpitaciones cardíacas semejantes al sobresalto amoroso, e iguales descargas de adrenalina en la entraña romántica». Su pulso es genuinamente re-creativo porque crea en el lector el efecto de ser parte atrapada en algo que le importará, o ha de importarle para su propia vida. Y esa es una tarea inagotable, como inagotable fue su ambición intelectual sin fronteras de tiempo ni de espacio: un humanista luminoso y capaz de poner en práctica una nueva narrativa de vanguardia con una formación y gusto netamente clásico, y ser capaz también en la madurez de meditar el fenómeno literario desde una percepción rasa y básica de sus mecanismos sin caer víctima de sí mismo, de sus gustos o prejuicios, con una ejemplar mirada abierta a lo imprevisto y lo nuevo. Esa actitud la delatan frases tan simples como su apreciación de que «algunos lectores no sienten la imagen, y otros se fascinan con ella hasta perder el sentido», como explica en unos de los artículos de *La experiencia literaria*. El fin es interiorizar y disfrutar la riqueza imprevista de registros y recursos que entrega la literatura leída como ella pide, y no como cada lector (más o menos averiado) exige. Ante pocos ensayistas sobre literatura se percibe tan nítidamente como en el caso de Reyes la gratitud por lo mucho que ha recibido y la generosidad con la que devuelve la experiencia de leer: un aristotélico inyectado de platónico, un clásico inyectado de vanguardia romántica[11] ©

---

[11] Estas páginas extractan el estudio introductorio a mi antología de Alfonso Reyes, *La experiencia literaria y otros ensayos*, que aparecerá este año en la colección Obra fundamenal de la Fundación Santander Central Hispano.



# Apuntes para una probable respuesta

Silda Cordoliani

**LA AUTORA DE *LA MUJER POR LA VENTANA*, EDICIONES ESCALERA, 2008 SE ADENTRA EN LOS MOTIVOS DE SU OBRA AL TIEMPO QUE NOS OFRECE SUS IDEAS ACERCA DE LA NARRATIVA EN GENERAL.**

Si alguien me preguntara por qué escribo, creo que la respuesta más acertada sería aquella del periodista de Wong Kar-Wai a por qué bebe licor: «Porque así todo es más fácil». Me refiero entonces a la posibilidad que brinda la escritura para aligerar la siempre ardua tarea de vivir, y los once cuentos de *La mujer por la ventana* (cuya primera edición es de 1999) responden a esa suerte de necesidad.

De allí que no se trate de un libro concebido de antemano como tal, más bien de una serie de textos escritos en momentos y circunstancias diferentes e, incluso, recurriendo a formas o estructuras disímiles. Sin embargo (y de manera inevitable, claro), a lo largo de todos ellos se pueden encontrar ciertas constantes u obsesiones (padres e hijos, sueños, soledad, deseo...), así como un empeño en demostrar que más allá de las acciones y palabras cotidianas se mueve una realidad paralela, regida por las emociones y en la que pocas veces nos detenemos, que determina y explica a los personajes y sus actos. Pero además de esa otra trama que serpentea entrelíneas en todos los relatos, la búsqueda de un «cómo decirlo» único para cada historia les otorga, paradójicamente, una particular afinidad y coherencia.

Esta preocupación por la forma no implica para nada un descuido de la anécdota. Hacerla comprensible al lector constituye para mí un verdadero compromiso.

## DE LA FORMA

Podría afirmar que en el llamado proceso creativo, la anécdota siempre antecede a su forma. «La mujer que llora», el cuento que abre el libro, es una excepción en este sentido. Aquí, antes que la historia, me ocupó la idea de contar algo con el tiempo detenido, un relato donde el transcurrir se diera sólo en la propuesta del narrador y las múltiples posibilidades que brinda a la imaginación una imagen detenida en el espacio ante quien la observa. En este procedimiento inverso fue preciso entonces encontrar esa imagen, tan perturbadora como para llamar la atención de cualquier casual espectador. Ciertamente, no todas las tantas mujeres que en el transcurso de nuestra vida hemos visto llorar en la calle han logrado conmovernos, pero dudo que ante ellas alguien dejara de preguntarse, aunque sea por un brevísimo instante, cuál puede ser la razón del dolor incontrolable.

A medio camino estaría «La mujer y la ventana», el relato que cierra el libro, concebido con la intención de mostrar lo que podrían ser cuatro etapas en la vida de una mujer, las cuales no necesariamente corresponden al mismo personaje. Las historias que se desarrollan en cada una de ellas fueron revelándose casi en simultáneo con el proceso de escritura, así como los diferentes puntos de vista que adopta el narrador. Por otro lado, este texto me dio la oportunidad de ensayar con una imagen clave en la historia y sensibilidad femeninas: la ventana, que en última instancia es la que le brinda coherencia y sentido a las cuatro partes, separadas éstas por subtítulos que sólo varían en la preposición que une a «la mujer» con «la ventana»: tras, en, de, por. Quisiera creer que estas preposiciones son captadas por el lector y consiguen aportar contenido.

«Adiós» es quizás el relato más osado en lo formal de este libro y de seguro también donde mejor se refleja mi entusiasmo por el cine y sus posibilidades narrativas, presente por cierto de manera mucho más obvia en «Obituario». La anécdota de «Adiós» estaba allí, pertinaz y demandante: el funeral de un padre al que no se conoció. La tarea: lograr conjugar los personajes, los tiempos; más aún, lo que fue y lo que podría haber sido. En esos días releía al poeta Eugenio Montejo: «Alguien que he sido o soy, no sé, / oye o recuerda...».

## DE LA DUDA

Tal vez no sea posible construir la biografía de un narrador a partir de sus libros, siempre se corre el riesgo de adjudicar lo más verosímil de su obra a la realidad de su vida, y viceversa (por lo general es todo lo contrario). Mucho más viable, de seguro, es obtener un bosquejo muy aproximado de su carácter y preocupaciones.

En lo personal la contundencia me agobia, y creo que eso tiende a reflejarse en la escritura. Cuando asumo un relato me preparo para una contienda con la duda. Por más clara que tenga mi intención y más allá de los problemas de lenguaje y estructura, la propia anécdota me desafía: ella va forjando sus encrucijadas y me exige decisiones. A veces no me queda sino optar por un solo camino, pero otras muchas le abro espacio a más de una posibilidad. Disfruto mucho esos momentos, cuando puedo hacer de la ficción algo tan voluble y azaroso como la realidad misma.

## DE LO FEMENINO

Se escribe a partir de la propia experiencia, y ella abarca por supuesto todo lo leído y escuchado, pero antes que nada todo lo vivido. En mi caso, tengo plena conciencia de que ser mujer ha determinado, más que cualquier otra circunstancia, mi experiencia vivencial, mi mundo emocional. De ninguna manera pretendo lograr deshacerme de esa condición cuando escribo, ni siquiera cuando me arriesgo ex profeso con voces masculinas, como en el caso del narrador del «El beso del ángel» y de dos de los personajes de «Recuerdo de París». Muy al contrario, sé que esa condición nutre y sostiene mi trabajo.

Sospecho también que el erotismo presente en algunos de mis cuentos tiene que ver con esa conciencia obsesiva de mi feminidad, explícita fundamentalmente en las características del cuerpo que me acompaña. Esto, además de que el proceso de la escritura constituye para mí una suerte de acto erótico donde el placer supera con creces cualquier otra emoción.

Por tanto, el término de «literatura femenina» para calificar la escritura de las mujeres me parece una reiteración inútil y muy poco feliz.

## CODA

Los escritores suelen redescubrirse después de publicar un libro, casi siempre gracias a los lectores. Así, entre otros varios, la recurrencia a la geografía y personajes del interior de Venezuela en *La mujer por la ventana* no deja de sorprenderme. Podría conjeturar que en el momento de su escritura el mundo rural y su cercanía a la naturaleza me brindaban un tipo de complejidad imposible en el paisaje urbano, o que mis frecuentes viajes de entonces estaban exigiéndome un espacio importante en la escritura. Pero supongo que eso no tiene la menor importancia, lo importante aquí es que un libro, o nada más un cuento, tal como cualquier otra expresión artística, no se concibe sólo con la conciencia y el dominio del oficio, con talento y un intenso recorrido vital. Se viene concibiendo desde siempre, viene pautado por cada una de nuestras pequeñas y grandes experiencias y aun por nuestra carga genética. Si no, más bien, parodiando a Borges, todo cuanto he escrito ya estaba escrito, a mí únicamente me tocó trazarlo sobre un papel o sobre la pantalla en blanco con el único fin de hacer que mi vida fuera algo más fácil

# Un siglo de la muerte del «príncipe» de los bohemios: Alejandro Sawa

Juana Vázquez

**ALEJANDRO SAWA, DE QUIEN SE CUMPLE UN SIGLO DE SU FALLECIMIENTO (1862-1909), FUE UN VERDADERO LETRAHERIDO: PERIODISTA, NOVELISTA Y TRADUCTOR. TUVO, COMO ESCRIBIÓ VALLE-INCLÁN A SU MUERTE, «EL FIN DE UN REY DE TRAGEDIA: MURIÓ LOCO, CIEGO Y FURIOSO». ACABA DE PUBLICARSE *ILUMINACIONES EN LA SOMBRA* (NÓRDICA) Y ES RECIENTE LA BIOGRAFÍA *ALEJAMDRO SAWA*, DE AMELIA CORREA RAMÓN (PLANETA).**

Al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII, existe el Madrid bohemio y golfemio, quizá en estas fechas más golfemio que bohemio, puesto que no había calado todavía entre los artistas marginales la idea de pertenecer a un grupo. Además, el término bohemio aparece por vez primera en el siglo XIX, en la obra del romántico Henri Murger: *Escenas de la Vida Bohemia.*

La literatura bohemia es una literatura urbana, Madrid, la capital de España, es el imán que atrae a muchos jóvenes de provincia a buscar la gloria en la literatura y en el teatro. En *El frac azul* de Pérez Escrich se lee: «La vida bohemia, como dicen los franceses, apenas se comprende en provincias pero en Madrid ya es otra cosa; porque Madrid es el inmenso hospital donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España». Pero la bohemia española, toma como modelo París. No podemos olvidar la gran seducción que como ciudad literaria, ejerció sobre nuestros escritores allegados a Madrid, a finales del XIX y primer tercio del XX.

Por lo tanto, debemos situar al Madrid bohemio, sobre todo, en esa época, aunque no quiere decir que muera por entonces. De echo El Café Lyon y su sótano, «La Ballena Alegre» (situado en la calle de Alcalá, frente a Correos, y hoy convertidos en un Vips y en un Pub irlandés), lugares bohemios por excelencia, están vivos hasta casi finales de los años 70, cuando era un ir y venir constante del Café Gijón a «La Ballena Alegre» y viceversa.

Centrémonos en los bohemios, cuando el escritor deja de ser un respetable ciudadano y comienza a vivir de forma desordenada y sobre todo, de forma desarraigada, ya que como hemos dicho los bohemios madrileños, casi todos, eran de provincias, y sabían que Madrid era la ciudad donde podían triunfar y vivir a su manera.

Algunos nombres de bohemios de esta época, son: Pedro Barrantes, Antonio Palomero, Marcos Zapata, Alfonso Tobar, Emilio Carrere, Pedro de Répide, Heliodoro Puche, Pedro Luis Gálvez, Alfonso Vidal y Planas, Silverio Lanza, Manuel Paso, Rafael Delorme, Ricardo Fuente Armando Buscarini... y el príncipe de los el bohemios, por encima de todos y todo: Alejandro Sawa, recordado por Baroja y Manuel Machado como la primera persona que habló de Verlaine en España y cuya vida fue recreada por Valle-Inclan en Max Estrella de *Luces de Bohemia.* Quizá lo escogió para su obra porque fue el autor más bohemio y exaltado de la época. En este aspecto, hay prácticamente, una absoluta coincidencia al señalar que el genuino e inigualable Max Estrella, protagonista de *Luces de Bohemia*, está escrito y moldeado a semejanza de Sawa.

Bohemio vocacional, amante de la belleza por encima de todo, anticlerical exacerbado... Todo esto y mucho más fue el gran e inclasificable Alejandro Sawa.

Los bohemios, eran noctámbulos, borrachos, indolentes, viciosos, locos... Lo suyo consistía en el arte por el arte, a través del ron, cazalla, aguardiente, vino, ajenjo... y noches interminables de conversación risas, y lágrimas. El bohemio, apartado de la industria cultural, tenía ante sí un oscuro panorama para sobrevivir, y tuvo que conformarse con la miseria, las drogas, el alcohol, el encanallamiento... Ellos hacían y vivían literatura en cafés, cafetuchos, tabernas, tertulias callejeras, buhardillas, prostíbulos y

hasta cementerios. Malviven en las redacciones de los periódicos; sienten una gran aversión por la España oficial, que impide cambios y constriñe la libertad del creador, y en definitiva viven en una especie de limbo literario donde la cultura del dinero, el poder y el «glamour» de escritores orgánicos no existe.

«Quizá la aportación más significativa y duradera de la bohemia fue la creación de un lenguaje propio, cuya función era dinamitar los fundamentos ideológicos de una sociedad que les disgusta y los oprime. Puede afirmarse que son ellos con su truculencia verbal, con su concepción de la palabra como dinamita cerebral, los creadores del llamado después tremendismo» (José Esteban).

Pero la bohemia no se juntaba con todas las multitudes madrileñas. El Madrid bohemio era muy pequeñito: Si para otros escritores, con alguna veta bohemia, como Valle-Inclán, era normal andar sin problema, por toda la calle Alcalá, y otros lugares del centro, nuestros bohemios podían llegar a la lipotimia si tenían que salir fuera del espacio del que se habían adueñado como suyo –y que tenía como centro, la Puerta del Sol– para sus estaciones de alcohol, prostíbulos y garitos. Tenían miedo a los lugares en los que les estaba «prohibida» la auténtica libertad por su condición de autores marginados, borrachos, alborotadores...

Sin embargo, su vida mísera transcurría en barrios y cuchitriles inhóspitos. Según Emilio Carrere: «En la travesía del Conde Duque-el número 3, hay una casa horrenda, acoquinada junto a la fea mole del viejo cuartel de Guardias de Corps. En esta casa revieja, con corredores sobre un patio de "Tócame Roque", vivió y murió el gran escritor de vivir malogrado, Alejandros Sawa».

Con fondo del Madrid miserable y de la «santa bohemia» oigamos al príncipe de los bohemios, cuando la capital para él era todavía un lugar esperanzador, donde llegó a los 18 años, desde Sevilla, y dónde murió el 3 de Marzo de 1909 (Este año se cumplen cien años de su muerte):

«Ir a Madrid, vivir en Madrid; no ser un oscuro provinciano embrutecido en la tarea de poner en circulación los chismes de la localidad; pertenecer a la redacción de un periódico de esos cuyas afirmaciones y doctrinas constituyen capítulos de fe para los que las leen a veinte kilómetros de distancia; formar parte también de

los Ateneos y Academias que ilustran en todas las cuestiones la opinión de España; hacerme amar de una de esas duquesas, cuyos fáciles amores han sido la comidilla constante de mi imaginación, cuando mi imaginación le pedía jugos presados a la de los novelistas a destajo que entonces se estilaban en España, sin otra misión que la de difundir mentiras por todos los espacios poblados en que se hablara la lengua castellana; tomar activa y meticulosa participación, toda la que sea posible, en las batallas constantemente renovadas del pensamiento contra la barbarie, de los espíritus emancipados contra las panzas esclavas; ir al Congreso de los Diputados todas las tardes, al Ateneo Científico y Literario todas las noches, a la Biblioteca Nacional, todas las mañanas; saber por el testimonio de mis propios ojos como es la Librería de Fe... ¡Todo eso y mucho más!...¡la fantasía trotando por los espacios del delirio como un caballo furioso, iba por fin a verlo realizado!-¡Ah Madrid, Madrid, solapada ramera cuántas ilusiones seduces para darte luego el placer de exprimirlas !... ¡Cisterna, antro, sima, que mientras más devoras, más sientes aumentar tu apetito!. Pues bien ¡Yo te he amado!» (*Declaraciones de un vencido*).

Alejandro Sawa, nació el 15 de marzo de 1862 en Sevilla, pasó su infancia en Málaga, se fue a vivir a Madrid –como ya hemos dicho– cuando aún no había cumplido 18 años. Aunque siempre se reconocería andaluz. De esta tierra escribió: «En el entorno mediterráneo Dios ha mostrado muchas veces la faz amable que hace a los hombres buenos y a la vida dulce como un panal». Pero en la capital fue donde vivió finalmente, salvo una breve estancia en París, hasta que, el 3 de Marzo de 1909, falleció. «Ciego, loco y en la más absoluta miseria». Manuel Machado le hizo el siguiente epitafio:

«Jamás hombre más nacido
para el placer, fue al dolor
más derecho.
Jamás ninguno ha caído
con fama de vencedor
más deshecho.
Y es que él se daba a perder
como muchos a ganar.

Y su vida,
por la falta de querer
y sobra de regalar,
Fue perdida...»

En Madrid, el malogrado andaluz desarrolló una gran actividad literaria, que habría que enmarcar en el naturalismo imperante en ese momento. En dos años y pico, los que van de 1885 a 1888, escribió seis novelas. Así lo cuenta él mismo en *Alma española* (3 de Enero 1904): «En poco más de dos años publiqué atropelladamente seis libros, de entre los que recuerdo, sin mortales remordimientos, *Crimen legal. Noche*, *Declaraciones de un vencido*, y *La mujer de todo el mundo*». También escribió *Criadero de curas.* A esto hay que añadir algunas adaptaciones teatrales, numerosas colaboraciones en prensa y poco más; así hasta el final de sus días. Su obra cumbre, *Iluminaciones en la sombra*, fue póstuma.

«La pluma de Sawa no retrocede ante nada: condesas inmorales; curas impíos, capaces de convertirse en crueles violadores... Un mundo sucio donde lo perverso constituye la patología esencial de las criaturas protagonistas». (Amelina Correa).

La época en que residió en París (1889-1895), fue la época dorada de su vida. Allí entró en contacto con el parnasianismo y el simbolismo y de allí regresó a Madrid recitando a Verlaine.

Así escribe Rubén Darío del Sawa en París: «Andaba por el barrio Latino como un habitual personaje de él. Sus compañeros eran notorios. Su aspecto de levantino aparecía en las revistas literarias cenaculares. Su cabellera negra se coronaba con el orgullo fantasioso de un sombrero de artista, de un "Rembrand" de anchas alas. Su sonrisa era semidulce, semiirónica. Estaba impregnado de literatura. Hablaba en libro. Era gallardamente teatral. "Poor Alex". Recorríamos el país latino, calentando las imaginaciones con excitantes productores de paraísos y de infiernos artificiales. ¡El ángel-diablo del alcohol!...Sawa fue uno de los que buscaron refugio del "falso azul nocturno" contra las amarguras cotidianas y las pésimas jugadas de la maligna suerte».

Nuestro bohemio, fue el negro por excelencia de la literatura española de su época. Por supuesto, sin demérito para él –que reconoció esta actividad–. Y curioso es que aquél para el que había

trabajado de negro, su amigo Rubén Darío, le hiciese un sentido prólogo a su obra póstuma: *Iluminaciones en la sombra.* En esta obra, Alejandro Sawa escribe sobre sí mismo, esbozando, en algún sentido, su naturaleza bohemia:

«Quizá sea ya tarde para lo que me propongo: quiero dar la batalla a la vida.

Como todos los desastres de mi existencia me parecen originados por una falta de orientación y por un colapso constante de la voluntad, quiero rectificar ambas desgracias para tener mi puesto al sol como los demás hombres...Quizá lo segundo sea más fácil de remediar que lo primero, hay indiscutiblemente una higiene como hay una terapeútica para la voluntad; se curan los desmayos del querer y se aumentan las dimensiones de la voluntad como se acrecen las dimensiones del músculo... Pero para orientarse... Porque en primer término ¿donde está mi Oriente?...

Tengo edad de hombre, y al mirarme por dentro sin otra intención de análisis que la que pueda dar de sí la simple inspección ocular, me hallo sino deforme, deformador, tal como una vaga larva humana. Y yo quiero que en lo sucesivo mi vida arda y se consuma en una acción moral, en una acción intelectual, y en una acción física incesante: ser bueno, ser inteligente y ser fuerte...

¡Triste día el primero del año! Gris en toda su existencia, lloroso, haciendo de la tierra un barrizal y de los hombres, vistos a través de las injurias del cielo, como espectros soliviantados por intereses indecibles.

¡Y feos!... Jetas, panzas, ancas, y por dentro, en vez de almas, paquetes de intestinos y de vísceras inferiores. He vivido ayer doce horas en la calle, en plena tinieblas a las doce del día, lleno de barro y casi obseso por el terrible "miserere" verliano.»

No es fácil ubicar a Sawa dentro de la literatura, ya que él mismo se consideraba un extemporáneo. Quizá el lugar más exacto para él sea ese que le coloca en el grupo variopinto que rodeó a la Generación del «98". Por otro lado, hay una serie de estudiosos que lo incluyan en un grupo de autores anteriores, que se denominaron a sí mismos como una generación nueva destinados a terminar con tradiciones literarias arcaicas. «Es posible que fuera la de Sawa una generación destinada a malograrse, a abrir, simplemente, un camino...» (Ameline Correa).

Yo diría, que más que para abrir, para darle un brillante fin al camino abierto dos siglos antes, el de la bohemia, en definitiva una generación expulsada por la historia, por la tecnología y el materialismo prosaico, que comenzaba a mirar al creador como un productor cualquiera.

Un siglo después de la muerte del bohemio de los bohemios, Alejandro Sawa, termino preguntándome: ¿quedan hoy bohemios y lugares bohemios en Madrid?... ¿Pepe Esteban y compañía...?. ¿El Café Gijón...?

Por cierto, hay que abrir de nuevo «La Ballena Alegre». En este Madrid mercantilizado, hacen falta lugares de la bohemia y bohemios, pues estos llevaron a cabo una de las más importantes revoluciones culturales: imponer los valores no económicos en la cultura. En definitiva, los bohemios literaturizaron la vida madrileña de aquella época

# La realidad irreverente de Jorge Ibargüengoitia

Teresa Rosenvinge

**LA PUBLICACIÓN EN LA EDITORIAL QUE DIRIGE JAVIER MARÍAS, REINO DE REDONDA, DEL VOLUMEN ANTOLÓGICO *LA REVOLUCIÓN EN EL JARDÍN* Y EL INICIO, POR PARTE DE SEIX BARRAL, DE UNA COLECCIÓN QUE REEDITARÁ TODA SU OBRA Y QUE SE HA INICIADO CON LA NOVELA *ESTAS RUINAS QUE VES*, VUELVEN A PONER A MANO DEL LECTOR LOS LIBROS DEL ESCRITOR MEXICANO JORGE IBARGÜENGOITIA, CUYA CARRERA QUEDÓ TRUNCADA AL MORIR EN UN ACCIDENTE AÉREO EN MADRID, EN EL AEROPUERTO DE BARAJAS, EN NOVIEMBRE DE 1983. ESTE TEXTO REPASA LA OBRA Y LA VIDA DE ESTE MAESTRO DEL HUMOR CRÍTICO Y LA SÁTIRA INTELIGENTE.**

Murieron en un accidente aéreo los cuatro escritores. Se dirigían a un congreso en Colombia pero no llegaron nunca. En Madrid, en el aeropuerto de Barajas donde habían hecho escala desde París, se estrelló su avión poco después de despegar. Ocurrió aquello que temen tantos pasajeros en los aviones, se produjo un fallo en el despegue, el aparato cayó y murieron casi todos. Allí, un 27 de noviembre de 1983, se truncó al mismo tiempo la vida de cuatro escritores hispanoamericanos: el novelista y poeta peruano de la Generación del 60, Manuel Scorza, el crítico literario uruguayo Ángel Rama y su esposa, la escritora y crítica de arte argentina Marta Traba y Jorge Ibargüengoitia.

Si Jorge Ibargüengoitia viviera, ya habría cumplido los 80 años. Nació en Guanajuato el 22 de enero de 1928. Cuando aún no tenía un año, quedó huérfano y su madre se vio obligada a regresar al domicilio paterno. A los tres años, todos se traslada-

ron a Ciudad de México. Se crió entre mujeres que le prepararon para que estudiase ingeniería. Aquella familia había sido una familia acomodada y pensaban que con un título como aquél se volvería a situar en la posición social perdida. Jorge estuvo a punto de conseguir su propósito pero cuando iba por el tercer curso de carrera se dio cuenta que aquella profesión no era la suya. Se fue a vivir entonces a un rancho familiar donde se dedicó a la agricultura y a la reflexión durante un tiempo y donde encontraría muy poco después, tras asistir a la representación de una obra de teatro de Salvador Novo, su vocación de escritor. Entonces se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras. En la universidad fue alumno de Roberto Usigli, el padre del teatro moderno mexicano, que le animó a escribir y, tal como el propio autor admitió, le ayudo definitivamente a encontrar la profesión que buscaba. Antes del año 1963 escribió muchas obras de teatro, entre ellas, *Susana y los jóvenes* (1954), *Clotilde en su casa* y *La lucha con el ángel* (1954), *El loco amor que viene* (1957) y *Ante varias esfinges* (1960). Pero con el teatro no alcanzó el reconocimiento que pretendía, de forma que sintió que no era comprendido y lo abandonó tras leer una entrevista en la que su maestro Usigli se olvidaba de nombrarlo entre los dramaturgos de interés.

Tras diez años de dedicación al teatro, Ibargüengoitia empezó una carrera como escritor de novelas y editorialista que le hizo alcanzar la fama. *El atentado* (1963) fue la obra que cerró su época como autor de teatro y abrió su nueva faceta de narrador. Fue columnista de varias publicaciones destacadas como el periódico antigubernamental *Excelsior*, donde se dio a conocer, la prestigiosa revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, o el semanario independiente *Proceso*. A pesar de ser duramente criticado por las columnas que había escrito contra Alfonso Reyes, Ibargüengoitia encuentra pronto un lugar en la literatura mexicana y sus novelas empiezan a recibir premios tanto dentro como fuera de su país. El primero que le concedieron fue el Casa de las Américas, en 1964, y se lo otorgó un jurado del que formaba parte Italo Calvino por su novela *Los relámpagos de agosto*, que recreaba la historia de un general de la revolución mexicana desde un punto de vista poco solemne Su escritura irreverente supone un soplo de aire fresco

para la literatura mexicana, una forma de escribir inteligente y mordaz que se atreve con todo, hasta con lo más sagrado. Entre 1960 y 1963 fue crítico de teatro en la revista de la UNAM y en 1965 conoce a la que sería su esposa, la pintora Joy Laville, con la que contrae matrimonio en 1973. En 1975 se va de México, con su mujer y se traslada a vivir a París.

Su obra está compuesta por libros como *La ley de Herodes* (1967), *Maten al león* (1969), *Estas ruinas que ves* (1974) o *Las muertas* (1977), obras principales que tienen como común denominador el humor. De ellas *Maten al león* y *Las muertas* constituyen las más conocidas. La primera trata de la vida de un dictador latinoamericano y se puede incluir sin temor a exagerar dentro de ese grupo de novelas geniales sobre dictadores que los escritores de América latina han ido generando, desde *El Sr. Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez a *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa. La segunda, está inspirada en un suceso real, el caso de «las poquianchis», un turbio asunto de trata de blancas y prostitución ocurrido en un pueblo mexicano que acaparó titulares de prensa y que le dio al escritor un motivo para reflexionar, en clave de farsa, sobre la condición humana y sus costumbres.

Paradójicamente, una de las principales preocupaciones del escritor mexicano en sus declaraciones a los medios era asegurar que él no era un humorista: «El humor es algo que yo, francamente, no sé lo que es. El término «comedia», por ejemplo, significa algo muy concreto: se trata de una visión muy parcial de las cosas, de ver la realidad con un sesgo en el que todo es un poco grotesco y presentarlo como tal. La comedia supone una simpatía del escritor con el personaje. La sátira es otra cosa: el escritor odia al personaje y lo presenta como una piltrafa. Pero el humorismo no sé que es. Un señor que hace chistes no me interesa. Sé que ciertas cosas son chistosas, y puedo hacer chistes, pero no me parece que la risa tenga ninguna virtud ni que sea una ventaja. Lo que a mí me interesa es presentar la realidad y si la presentación puede ser chistosa, está muy bien.» La matización del propio escritor define muy bien lo que es su obra y lo que trata de reflejar: la realidad tal y como es, lo que conduce al lector a una des-

cripción despojada y reconocible de ella que adquiere, al ser descrita tal cual es, una gracia indiscutible.

La de Ibargüengoitia es, en cierto sentido, una obra adelantada a su tiempo. Sus diálogos y la frescura de su estilo la sitúan en un lugar cercano a nosotros, a los lectores de ahora. La naturalidad de su estilo, el uso experimentado de recursos teatrales como el diálogo, la aproximación a temas cotidianos sin otro propósito aparente que una descripción imparcial de las cosas tal y como son, la convierten en una literatura muy actual, muy afín. El autor mexicano, como recuerda Juan Villoro en el prólogo a *La revolución en el jardín*, una selección de textos recién publicada por la editorial de Javier Marías, Reino de Redonda, «convirtió las tradiciones más adustas y los sucesos públicos en divertida historia íntima», «describió la Cuba revolucionaria en términos insólitos para la izquierda de la época», «en tiempos de la «literatura comprometida» acudió a la ética del disparate (el ridículo como indiscreto vocabulario de la condición humana) y la risa como tribunal supremo de la inteligencia. «No obstante la ruptura mayor de Ibargüengoitia respecto a sus contemporáneos la expresó en sus crónicas, esos artículos periodísticos en los que recreaba asuntos personales y desenfadados y que formaron, además de *La revolución en el jardín*, otros dos volúmenes de su obra: *Viajes en la América ignota* (1974) y *Sálvese quien pueda* (1975).

El hecho de que editoriales como Reino de Redonda o Seix Barral, que acaba de iniciar con la reedición de su novela *Estas ruinas que ves* una Biblioteca Ibargüengoitia en la que aparecerá su obra completa, hayan decidido rescatar la producción del narrador mexicano, lo devuelve a la actualidad y expresa el interés que puede tener para el lector de ahora. «Mejor ser un mal recuerdo que caer en el olvido», escribió Ibargüengoitia, pero a su literatura le ha ocurrido lo contrario: es un buen recuerdo para unos pocos, un objeto de culto, pero apenas a traspasado las fronteras de su país y de sus fieles. Que sus libros vuelvan a aparecer en los escaparates de las librerías es una buena noticia para todos y hacen más asequible a un autor cuya prosa es precisamente eso: asequible e inteligente. Dejará por tanto y parafraseando a Juan Villoro, de ser «un escritor raro» que tenía la condición aún más rara, de ser popular entre lectores exigentes» y será un escritor al alcance de todos

# Alimento de la melancolía

Juan Cruz

Hace años, cuando lo conocí, Eliseo Alberto me contó algo que jamás he olvidado. Él venía de Cuba y de México, y llegaba a un Madrid primaveral en el que ya florecía el sol asustado del verano. Era ya casi un exiliado, y habitaba sobre su cabeza melancólica la paranoia natural de la pérdida: la pérdida de la patria, la pérdida de la pérdida, la pérdida de la amistad continuada, la pérdida de la familia. El exilio, que en aquel momento era incipiente, casi un ensayo del exilio que luego sería total, psicológico, sentimental, terreno, ya era un estado de ánimo, que se le agarraba a Eliseo, un tipo joven, fuerte, resistente, como un limón amargo. Se le veía en las ojos del atardecer, esa lágrima furtiva que parecía un abrazo violento con el pasado.

Lo que me dijo fue sobre el sol, precisamente, bajo el sol de Madrid, junto a Rafael Azcona y Manuel Vicent, un mediodía que comimos juntos en el restaurante La Ancha de Príncipe de Vergara. Eliseo estaba mirando las sombras alrededor, parecía un joven viajero que de pronto encuentra similitud entre su memoria y lo que ve:

– Cuando hay un rayo de sol, en México, me desnudo, me pongo los shorshitos [el pantalón corto], y agarro lo que haya de sol. Obsesivamente.

Obsesivamente. Era, es, el símbolo de su relación con la tierra. El sol cae sobre la memoria como un espectáculo; si ha vivido con él, uno vive de la memoria del sol. Y Eliseo vivía, vive, de la memoria del sol; está en su obra, y está en sus antepasados. Es hijo

de Eliseo Diego, y esa no es una circunstancia que le haya pasado desapercibida a su biografía sentimental, pues si él es escritor es porque su piel se refleja, precisamente, el sol melancólico, hondo, de su padre, que es una quintaesencia del sol literario de Cuba. Un poeta hondo que mira más allá de las palabras para hallar en ese territorio inasible la explicación de la alegría y de la tristeza, monedas similares.

Ese sol está ahí, en sus libros, y viaja con él desde que se fue de Cuba; cuando vuelve, que a veces vuelve, se le renueva, pero ahora mezclado con la dulce, terrible, inquieta melancolía que ya va con él a cualquier parte. Cuando le conocí, después de un premio, creí que era un hombre alegre; había escrito un libro espectacular, inolvidable, *Informe contra mí mismo*, y ese era un certificado claro de su tristeza, la que arrojaba sobre su alma la despiadada historia de la Cuba que él quiso y quiere; pero poco a poco fui notando en sus ojos antaño juveniles el peso de aquella atmósfera, húmeda y difícil, arriesgada hasta para cumplir los más perentorios requisitos de la amistad y de la confidencia. *Informe sobre mi mismo*: la dramática historia de una generación a la que le piden que delate a sus mayores para justificar la vida reprimida.

Ese libro es el resultado de una perplejidad y de una herida, y es también la caja negra de su literatura, poética, esencial, atormentada y melancólica. Muchas veces los escritores se nutren del drama para hacer obras esclarecedoras, luminosas; él lo ha hecho. Ese mismo libro, que es la raíz de su rabia, está escrito con la luminosidad del sol que le falta, como si escribiendo estuviera rellenando las almohadas que le robaron. Pero llegó *Esther en alguna parte* y ese sol que faltaba vuelve a crecer otra vez, en la más impresionante historia de amor (mejor, de amistad) que yo haya leído en mucho tiempo.

Parecería taciturno, por lo que llevo diciendo; y no. Es, después de Azcona, para mi gusto, el mejor contador de historias que conozco. A él le debo algunas que son fantásticas. Vaya esta por delante, y la cuenta muy bien él mismo en aquel *Informe contra mí mismo.* Era la de un marinero cubano que decide recluirse en el exilio, en Canarias, y recibe la llamada oportuna de una emisora de Miami que trata de sacar tajada política del ejemplo del

reciente exiliado. Para hacer más ruidosa su protesta, le insisten al exiliado desde la emisora:

– O sea, que usted no está feliz con eso que dicen de que la medicina cubana es la mejor del mundo.

– A la medicina cubana usted no me la toque, replicó el marinero al intrépido periodista.

– Entonces lo que no funciona es la educación, no es tan buena como dicen.

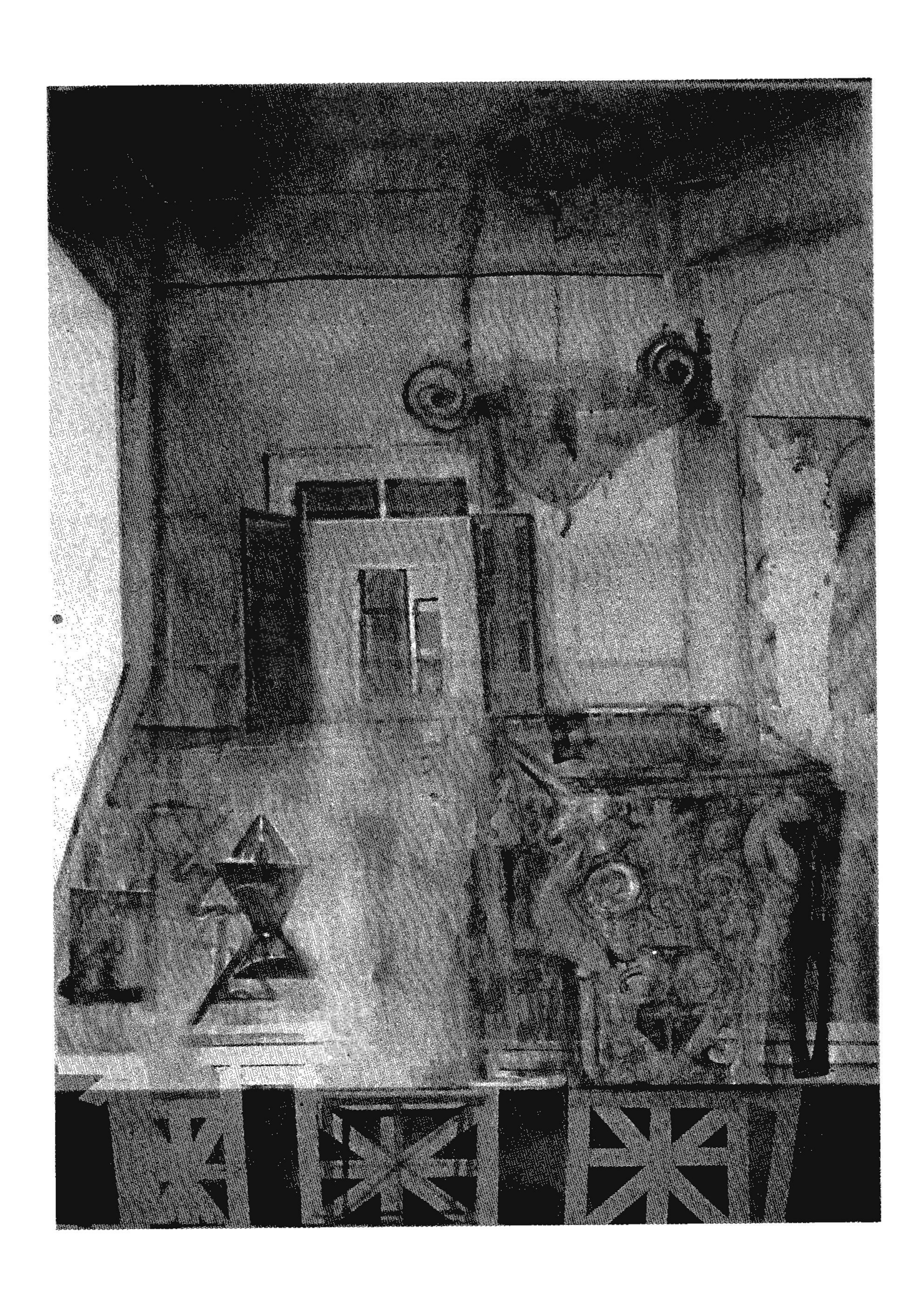
– ¡La educación! ¡Usted no me toque la educación cubana!

– Entonces, ¿usted por qué se exilia? La educación funciona, la sanidad es buena. ¿Por qué se exilia?

– Pues porque uno no está siempre malo o estudiando.

El humor con el que Eliseo ha arropado su melancolía sobre Cuba está en *Guantanamera*, la película que contribuyó a hacer, y está en su actitud y en sus libros, y también en las incontables historias de madrugada, de alcohol y de amistad que regala a sus amigos. A veces pienso en él y lo veo con su shorshito junto a los árboles de aquella casa mexicana donde le vi por primera vez en México. Aquí, en Madrid, arropado para la primavera, parecía un exiliado de sí mismo, un escritor melancólico y cansado; allí también lo estaba.

Y ya sé de lo que está cansado. De esperar la felicidad de su tierra al tiempo que suenan en su cabeza los versos de su padre como si jamás hubiera dejado de decirle al oído que la melancolía es lo que queda del sol una vez que uno ya lo lleva dentro y no es necesario ni siquiera verlo reflejado en la tierra. Ya es nuestro, nuestra alma; el sol de Cuba, lo que queda de él, es el sol de Eliseo Alberto. Está en lo que escribe, porque está en cómo mira. Con esa melancolía que tiene sus años sumados a los años de su padre y acaso a los años de Cuba



# El extraño caso de Belice. Textos para una literatura inaugural

Fernando Cordobés

Si los territorios insulares caribeños de la América no hispanohablante son prácticamente inexistentes en nuestra geografía mental, los territorios desgajados en el continente son, sencillamente, invisibles. Es el caso de pequeños países encajados entre grandes vecinos y eclipsados hasta tal punto que casi desaparecen. Belice, en el golfo de Honduras, es un buen ejemplo. Colonia británica hasta 1981, se le puede considerar como un país naciente, con unas señas de identidad bastante particulares en su entorno, consecuencia de la historia de su colonización. España no demostró nunca un interés verdadero por el territorio, en parte por la resistencia maya, y en parte por su escaso valor económico, lo cual fue aprovechado por los ingleses para establecerse y crear un asentamiento de bucaneros y piratas desde el que hostigar a los barcos españoles y de donde extraer maderas preciosas como la caoba o el palo de tinte.

Como en otras colonias británicas, los ingleses establecieron en la Honduras Británica una elite dominante con divisiones estrictas de jerarquía y clase, basada en una creencia firmemente arraigada en la superioridad congénita de las personas de piel blanca. Esta idea suponía de hecho el control total de las colonias por parte de los descendientes de ingleses, su aislamiento respecto a

otros grupos de población con los que no se mezclaban, y su fijación mental en los valores de la madre patria, desdeñando todo lo que pudiera venir del territorio en el que se encontraban. Esta es una característica muy marcada de la colonización inglesa, y en Belice se reprodujo tal como sucedía en otros lugares. De esta forma cualquier manifestación artística tenía más que ver con las novedades de Londres, que con la realidad del país que habitaban. Así, las manifestaciones populares como los cuentos de *Anansi* de origen africano, que se reproducían en otros territorios, como Jamaica, donde fueron deportados los esclavos, la música popular de *Boom and Chime*, y el baile de *John Canoe*, etc, sólo se atendían como curiosidades de las clases sociales bajas, negra y obrera que nada tenían que ver con la alta cultura europea. Los colonizadores vivían una especie de esquizofrenia, pendientes de lo que pasaba en la metrópoli, pero atrapados en un territorio totalmente extraño. Se convirtieron así en una elite urbana que se identificaba con el arte europeo y despreciaba la producción local considerada mediocre. Un patrón de comportamiento similar al desarrollado en otras colonias, que visto en perspectiva lleva a preguntarse qué hacían allí todos esos colonos para los que residir en el trópico debía representar una especie de condena en vida. La huella de este pensamiento es profunda y genera una percepción de la realidad duradera. Una breve referencia de Aldous Huxley en su *Beyond the Mexique Bay* (1934) en la que se refiere a Belice dice: «si el mundo tiene extremidades, Honduras Británica (Belice) es una de ellas. No está rumbo a nada y de nada».

En muchas islas de Caribe el contacto con el colonizador blanco fue apocalíptico. Muchas poblaciones locales indígenas desaparecieron completamente y fueron sustituidos por mano de obra esclava traída de África. El paisaje humano se transformó hasta tal punto que se convirtió en algo nuevo. La idea de Belice como un país totalmente negro, o con una influencia predominante de las culturas de origen africano, no se corresponde con la realidad. Hay un cierto equilibrio de procedencias sin que ninguna de ellas se destaque por encima de las otras. Hay población de origen maya, hispana, africana, indios, criollos descendientes de británicos, menonitas, chinos, garífunas, un laberinto étnico en una población de apenas 2.700.000 habitantes. El inglés es el idio-

ma oficial, pero pierde terreno en favor del español, lengua en la que publican algunos autores. La educación formal es inglesa, mezclada con el criollo, con la poderosa influencia del español, y con lenguas de origen maya. Todo ello forma una curiosa nueva lengua a caballo entre muchas, que el escritor David Nicolás Ruiz Puga considera producto de una situación en ocasiones cercana al absurdo. El novelista recuerda una anécdota en la que monjas alemanas enseñaban a los niños con textos escritos en inglés, pero explicados en español.

La situación de inestabilidad política y social vivida en algunos países vecinos de Belice, ha provocado que un alto porcentaje de centroamericanos se establecieran en el país huyendo de la guerra, de la miseria o de las dictaduras, por lo que las aportaciones culturales y sociales no han concluido y continúan enriqueciendo al país que se ha convertido en una verdadera coctelera con una de las rentas per capita más altas de la región, con una tasa de desempleo baja, y una situación política estable; lo cual no significa que los problemas, desigualdades y retos existan, pero quizás no en la misma proporción que en algunos de los países limítrofes.

Como sucede en otros territorios de influencia británica la literatura está claramente dividida en dos periodos. Por una parte el anterior a la independencia, y en segundo lugar la producción literaria una vez alcanzada la independencia de la metrópoli. Para reafirmar el sentimiento de pertenencia a un gran imperio, la literatura producida en Belice bajo el dominio británico, daba por válido todo lo llegado de Europa, exaltaba su literatura, y desdeñaba la escasa producción local considerada sin interés ni trascendencia. Conocer la literatura europea era un signo de distinción social, una de las cualidades de la persona culta y educada. Por tanto, la producción literaria colonial se limitaba a reproducir sin demasiado acierto modelos llegados del continente en los que se destilaba un cierto desprecio por la colonia. Es el caso de *The Honduras Light Guitar* (1845) en el que se dibuja al país como un lugar miserable, de pestes y clima insoportable. También se escribieron por aquella época textos descriptivos de la geografía, historia y economía de la colonia muy al gusto enciclopédico británico como *An account of the British Settlement of Honduras* (1809) o *Colony of British Honduras* (1883).

Hay que esperar hasta el siglo XX para que aparezca tímidamente una cierta literatura local. Autores como E.C. Cain o Raymond Barrow, realizaron los primeros intentos de escribir poesía que no superó el listón crítico de modesta o sencilla. Lo que proporciona una excusa formal y da el tono para que comience a desarrollarse una literatura de mayor calado es la toma de conciencia sobre la independencia del país. Tener confianza en las propias posibilidades otorga seguridad. En una época de nacionalismo incipiente aparece una antología titulada *Belizean Poets I* publicada en 1965. De los poetas que componían esta antología, dos no eran originarios de Belice, y siete pertenecían a la clase acomodada de la capital. No hay todavía una verdadera expresión beliceña, Es más la voz de una clase social determinada que la del país. A este primer volumen de la antología siguió un segundo publicado en 1966, en el que aparecían poemas escritos en español. A pesar de que estos textos son considerados por Charles Hunter, un jesuita beliceño experto en literatura caribeña, vestigios coloniales, de uno de ellos *Tierra de los dioses*, se hizo el himno nacional del país. A estas publicaciones siguieron *Belice: La Voz de tus Hijos*, publicado en 1977, seguido de un segundo volumen, y la tercera parte de *Poetas Beliceños*, así como *Poemas de Pasión, Patriotismo y Protesta*. En estas publicaciones se aprecia un cambio de dirección hacia temas más sociales, más pegados a la realidad del país en un momento en el que la lucha por la independencia se dibujaba ya en el horizonte. *Among my Souvenirs* (1963), de Leo Bradley, L.G. Vernon y John A. Walter, es una antología de cuentos cuyo objetivo era establecer una herencia literaria.

Pero la novela beliceña como tal no aparece hasta 1982 con la publicación de *Beka Lamb*, escrita por Zee Edgell, a la que sigue *The Sinner's Bosanova* (1987) de Glen Godfrey. *Beka Lamb* se ha convertido en un clásico de la literatura caribeña de lectura obligatoria en las escuelas. La inseguridad, los prejuicios raciales y el papel de la iglesia en una pequeña ciudad, constituyen el contexto en el que se desarrolla la obra. La autora refleja la situación política del país en el momento de su lucha por la independencia, mientras contrapone la pérdida del mundo imaginario, puro y salvaje de Beka. Los trabajos de Zee Edgell son importantes por-

que describen la realidad social y política de la sociedad neocolonialista y ponen de manifiesto la opresión y exclusión de la mujer beliceña. Su segunda novela *In times like these* (1991), plantea la situación inestable creada por el movimiento independentista, y por el cambio social producida al mudar una elite burocrática colonial por una local. En las obras de Zee Edgell se recrea la mirada femenina y se da cuenta de las relaciones familiares, sociales y de poder, así como del lugar que las mujeres de diferentes edades ocupan dentro de este entramado. Además existe una preocupación por dar voz a los distintos grupos étnicos que componen Belice. Un buen ejemplo es *The Festival of San Joaquin* (1997), que tiene por protagonista a una mujer mestiza maltratada por su marido que termina por matarle.

En este recorrido por la producción literaria de Belice destacan *On heroes, lizards and passion* (1988) de Zoila Ellis, *Those ridiculous years and other garifuna stories* (1982), de Felicia Hernández, *Old Benque: Érase una vez en Benque Viejo* (1990) de David Nicolás Ruiz Puga, el primer libro de cuentos editado en español en Belice, *Characters and caricatures in Belizean folklore* (1991) de Meg Craig, que presenta un análisis comparativo de las distintas etnias que componen el país, y *Got seif de Cuin* (1995), de Ruiz Puga, publicada de nuevo en español y que está ambientada en el movimiento nacionalista beliceño. En su cuento *Guerra y rumores de guerra* (2000) recurre de nuevo a la historia del país y relata los acontecimientos sucedidos en el pueblo de San José situado «a dos pasos de la frontera en la mera boca de los militares». En el relato hace referencia a los sucesos de un día, doce años antes de la independencia en 1969, narrado después de haber alcanzado la independencia: «lo más aterrador para los que vivíamos en el pueblo era una incursión armada en la madrugada, cuando todos colgábamos la quijada bajo las colchas». Es una historia de continuos conflictos armados, de una permanente amenaza de invasión militar. Estas amenazas tenían su causa directa en las reivindicaciones territoriales de Guatemala para recuperar el territorio bajo control inglés. Sin embargo, el verdadero origen del conflicto está en los intereses geo-estratégicos de españoles e ingleses, como explica el abuelo del narrador al inicio del cuento: «ni a los españoles ni a los ingleses les importaba un comino esta

gente comilona de tortilla». Ante la amenaza permanente de los guatemaltecos, el ejercito de Su Majestad se convierte en el refugio de los habitantes de San José, que incluso se siente protegidos por los chinos, los *ghurkas* nepalíes del ejército británico famosos por sus habilidades y eficacia expeditiva en las incursiones delicadas. Al final del relato todo concluye con la visita fugaz y casi invisible del Duque de Edimburgo al pueblo vecino de San José Succotz. «Los invasores nunca llegaron, la guerra no estalló. La invasión fue la fabricación de algún haragán que sólo deseaba comerse los pollos». El autor dibuja en este cuento un Caribe nada exótico, idílico o mágico realista. Es una visión interior de sus dificultades, como la de encontrar y conservar una identidad propia cuyo origen se remonta a los antiguos conflictos entre España e Inglaterra, y se debate con las reivindicaciones territoriales de sus vecinos centroamericanos, y también con las aportaciones de chinos, *ghurkas*, indios y gente llegada de todos los rincones. Pero Ruiz Puga no abusa de un tono lastimero y denso para plantear todas estas cuestiones. Más bien al contrario. Recurre al humor y a situaciones delirantes para explicar una perspectiva social en la que la gran mayoría de los acontecimientos políticos durante siglo y medio de régimen colonial, han quedado al margen de un país al que en muchos aspectos todavía se está dando origen. Así lo plasma en su novela *Got Seif de Cuin*, donde el enredo de quién gobierna y en qué idioma desde la lejana y desconocida metrópoli solamente se resuelve con el cambio de retrato oficial: «Un día sombrío y gris llegó al pueblo un cura de ojos azules y nariz respingada, quien dijo que venía a establecer una escuela para enseñarles a todos el idioma en que su Majestad deseaba que sus súbditos se comunicaran. Cuando don Enrique, el prioste de la Iglesia, le preguntó al cura a qué monarca se refería, éste respondió con enfado que hablaba nada menos de la Reina Victoria, Soberana y Emperatriz de la India. Todos se quedaron boquiabiertos: ¡Ya nos llevó putas! ¡Ya nos vendieron a la India! pensó el mayordomo rascándose la cabeza. Apretó las mandíbulas y se dirigió pensativamente a la iglesia de guano para descolgar el retrato del Rey de España.»

En 1995 la editorial Cubola inició una colección denominada Serie de Escritores Beliceños, cuyo primer volumen fue una anto-

logía de cuentos titulada *Snapshots of Belice*. Reunía escritos comprendidos en un periodo de 40 años en los que el país experimentó grandes cambios como fueron la independencia, el desarrollo económico debido principalmente a la producción azucarera, los cambios demográficos, la aparición de distintas formas de violencia, etc. En el cuarto volumen de la Serie, se hacer un esfuerzo por recuperar las tradiciones orales. *If Di Pin Neva Ben: folktales and legends of Belice* (2000) es una obra que compila esas tradiciones orales transmitidas de generación en generación y que hablan de supersticiones, leyendas populares, creencias y costumbres y las formas de enfrentarse a lo sobre natural, a la naturaleza y al entorno social en una constante lucha por la supervivencia.

Los números V y VI de la Serie de Escritores Beliceños, son dos antologías de escritoras compiladas por Gay Wilentz y en el que se incluyen cuentos de Zee Edgell, y otras autoras como Ingrid Reneau, Lidia Loskot, etc. La propia Zee Edgell escribía en el prólogo de la obra que con esa publicación se iniciaba una nueva etapa en la historia de Belice en la que las mujeres encuentran su propia voz y afrontan distintos temas que dan cuenta de la cultura de un país multiétnico, con gran variedad de tradiciones, costumbres e historias todavía no contadas en el proceso de construir una memoria e identidad propia. Según Edgell se trata ni más ni menos que de «una literatura contradiscursiva a esa herencia colonial, y un acto de supervivencia como mujeres». Gay Wilentz, compiladora de la obra, afirma por su parte «que las historias de mujeres expresan dolor producto de un pasado escondido, invisibilizado. Las historias que se cuentan son relatos que muestran el dolor, la fortaleza, las batallas, las aspiraciones y cuestionamientos sobre su papel como mujeres beliceñas en una sociedad en construcción.» C

# Rumba cultural

Winston Manrique Sabogal

**BOGOTÁ SE REAFIRMA COMO UN GRAN CENTRO ARTÍSTICO Y CON GRAN AFLUENCIA DE PÚBLICO. LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO DEL ORO, LA CONTINUA AGENDA DE EVENTOS CULTURALES Y EL PROGRAMA DE FOMENTO A LA LECTURA EN AUTOBUSES MUESTRAN LA CARA MÁS FELIZ DE COLOMBIA.**

La gran puerta de la caja fuerte del antiguo Banco de la República de Colombia está abierta. Dentro, la luz tenue ritualiza el silencio imperante, en cuyo centro se levantan doce columnas de cristal alineadas de tres en tres guardando sendas piezas de oro precolombino. Utensilios cotidianos y ofrendas de sus primitivos orfebres a los dioses; desvelo y pesadilla de conquistadores. Es una de las renovadas salas del Museo del Oro de Bogotá, la muestra más grande de tesoros precolombinos en todo el mundo, con cerca de 35.000 piezas de oro y tumbaga, cuya colección cumple ahora 70 años. Un tesoro. El epicentro cultural de un país con una vibrante vida artística para 45 millones de colombianos a quienes los conflictos nacionales no dan tregua, pero que ven en la cultura su refugio y salvación.

Fuera del Museo del Oro, el bullicio de la metrópoli impone su ritmo. Es el centro de la capital colombiana donde conviven armoniosamente joyas arquitectónicas coloniales y edificios modernos. Historia y cultura ancestral, colonial y contemporánea a 2.600 metros de altura en una meseta de los Andes.

Ni las cuatro estaciones que se pueden vivir fácilmente en un mismo día bogotano, impiden que más allá de este emblema de Colombia la actividad cultural se multiplique y diversifique en redes de museos, bibliotecas públicas y teatros; al tiempo que la ciudad palpita constantemente con presentaciones artísticas al aire libre, cines, festivales de rock, arte callejero, concursos de baile,

conciertos de música clásica o contemporánea, recitales de poesía en los colegios y parques, y encuentros literarios a los que se ha sumado el pasado enero el Hay Festival de Cartagena de Indias al descentralizarse a través de proyecciones que se podían ver en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Además de la gran muestra universal que convoca el Festival Iberoamericano de Teatro cada año par en torno a las vacaciones de Semana Santa.

Bogotá es un reflejo de lo que sucede en el resto del territorio nacional. Tanto con expresiones culturales modernas como del folclore tradicional y popular. Ellos son los mejores aliados que han encontrado los colombianos de manera innata para enfrentar su vida cotidiana. El goce de la cultura como refugio, quizá definitivo, a la hora de verse y considerarse ellos mismos como personas felices: un 80 por ciento lo cree así. Lo que convierte a Colombia, según algunas encuestas internacionales, en uno de los países más felices del mundo. ¿Es una broma? ¿Colombia feliz? Son algunas de las preguntas que se escuchan ante un resultado con poca credibilidad teniendo en cuenta el historial de conflictos de violencia rural y urbana que ha emboscado al país durante muchos años.

Pero el día a día parece confirmar que la encuesta dice la verdad. En muy pocos países un estadio, un coliseo o un parque se llena de gente durante varios días para asistir entregados a recitales de poesía, como se hace en la primaveral Medellín.

O se reúnen a escuchar durante tardes y noches continuas a los mejores intérpretes de acordeones hasta elegir entre todos, y cada año, al rey vallenato en la costeña Valledupar que pone alegría o tristeza a las aventuras y desventuras del amor.

O apreciar durante horas concursos de danzas, de música colombiana y coplas o bailes antiguos como el bambuco o el joropo en las veraniegas ciudades de Neiva y Villavicencio.

O vivir hasta el amanecer entusiastas y desbordados campeonatos de orquestas de música bailable y de salsa en Cali, autodeclarada capital del cielo, o de la música más guapachosa en la caribeña Barranquilla, capital de la curramba.

O agotar las entradas para las conferencias o mesas redondas de escritores en el Hay Festival de Cartagena de Indias, hasta donde llegan visitantes de todo el país. Es la cultura vivida como una

fiesta. Un puerto de llegada y de salida. Un embarcadero de salida y de llegada.

## Capital cultural

Bogotá es un gran puerto cultural. Y el Museo del oro del Banco de la República es su principal embarcadero, modernizado y ampliado ahora que en 2009 se cumplen 70 años de su colección. La primera pieza fue un poporo de la cultura Quimbaya, una pequeña vasija de oro, parecida a un decantador de vino, utilizada para la cal. Es la pieza central de la sala de la caja fuerte, o de Cosmología y Simbolismo, donde están las doce columnas de cristal que guardan sendas joyas de belleza exquisita y emblemática del arte precolombino. Una muestra de las 35.000 piezas de oro y otras tantas de cerámica, textiles, piedra, madera, concha y momias que conserva el Museo. Objetos que datan desde el año 500 antes de Cristo, hasta el 1.600 de nuestra era.

Cuatro salas exhiben ese material único en 13.000 metros cuadros. La ampliación empezó en 1998 con la idea de modernizar un espacio que busca preservar y divulgar la memoria cultural de Colombia. Ello a través de cuatro salas con un guión museográfico que «narra el ciclo de la metalurgia prehispánica de Colombia: el oro se extrae de la tierra, se transforma, se usa, se hace símbolo y se vuelve a la tierra como ofrenda», dice Clara Isabel Botero, directora del Museo. Los nombres de cada espacio son: El trabajo de los metales, La gente y el oro en la Colombia prehispánica, Cosmología y simbolismo y La ofrenda; además de la sala Exploratorio (un recinto de consulta, juego y enseñanza para estudiantes y adultos).

Alrededor del museo, en el centro y zona antigua de Bogotá a los pies de los cerros de Monserrate y Guadalupe, otros espacios culturales llaman la atención. Al cruzar la calle, se encuentra el barrio de La Candelaria, un rincón colonial poblado por universitarios y escolares que van y vienen de sus estudios, o rumbo a cualquiera de los centros de la llamada Manzana Cultural. Allí están la Biblioteca Luis Ángel Arango, una de las más consultadas del mundo y referencia de modernización de estos centros, el

Museo Botero, el Museo Moderno del Banco de la República, el Centro Cultural Gabriel García Márquez, y el Museo de Arte Colonial, una casona del siglo XVII que recrea espacios hogareños y costumbres de la época con 1.500 objetos y obras de arte.

Más allá de estos espacios culturales de diferente tipo esparcidos por toda la ciudad, uno de los cambios más gratificantes es el de la lectura como acto colectivo. Amistoso. Tres millones de libros circulan prestados entre los siete millones de habitantes de la ciudad. Están en las principales paradas de la red de transporte público, llamada Transmilenio (una especie de metro sobre superficie pero con autobuses) en máquinas expendedoras de libros que cuentan con divulgadores-asesores de lectura, muchos de ellos antiguos marginados sociales o desplazadas por la violencia. El programa se llama Libro al viento, iniciado en 2004 por la escritora Laura Restrepo, entonces responsable del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y que fue reforzado en 2007 cuando Bogotá fue declarada por la UNESCO Capital Mundial del Libro.

Cuentos, poemarios, ensayos y novelas cortas, con más de cincuenta títulos propios, se pasan todos los días de mano en mano en esta urbe suramericana. No sólo en los autobuses, sino también en las principales dependencias públicas, plazas de mercado, comedores comunitarios, hospitales y parques. Un rosario de motivos para ser felices entre los destellos de admiración por el pasado prehispánico sin resentimientos, y la posibilidad gratuita de explorar los territorios conquistados por grandes escritores; y entre medias bailar, tocar o cantar con los ritmos ajenos y autóctonos en teatros o parques. Rumbearse la vida


Creación

# Contraluz (Un amor de Borges)

Aitana Alberti León

Para Estela Canto,
en la lejanía de mi infancia.

Sé que volveré siempre a Ginebra,
quizás después de la muerte del cuerpo.
JORGE LUIS BORGES

Ante el ventanal abierto sobre el parque nevado rememora el silencio de los copos cayendo interminablemente en la mañana de los quince años. El padre ocupaba ese asiento, las manos vencidas en el regazo y los ojos tras los lentes oscuros. Siempre había querido su nacimiento rodeado de paisajes nórdicos, biselados los árboles por el hielo. Con maravillosa nitidez, sin sorpresa alguna advierte realizado su deseo en el cenit del verano europeo. Un aroma a pastel recién horneado, a jubilosa anticipación, se agolpa en los rincones, late al ritmo de su pecho, que se dilata sacudiéndose así ocho décadas de ese viejo cuerpo desvalido.

No recuerda ni cómo llegó hasta allí de nuevo. Sabe que quiso hacerlo, que iba a buscar refugio junto al gran lago de la adolescencia con el instinto de la res condenada a morir en los potreros de otro tiempo. A fuerza de tesón, finalmente ha logrado ser invisible. Él no ve a nadie y por fin nadie lo ve a él en este lugar, en esta querencia a la que se ha arrimado. Mansedumbre del animal herido. No. Nunca fue manso ni lo va a ser, pero sí advierte cier-

to sosiego, la inconfundible serenidad de lo cumplido, ya fuera *en el raro Paraíso o en los muchos Infiernos necesarios*. Sus ojos, tan apagados como los paternos, duplican en el azogue muerto el esplendor de lo imaginado. ¿Horas posibles? Ha eliminado los relojes, sin embargo, todavía es alguien aquí, en una de sus patrias.

Junto con las retinas ha perdido, quién sabe en qué recodo, la alegría de deletrear, primero, las palabras, y luego las líneas y los párrafos y los capítulos y el alud de páginas diversamente encuadernadas. Fiesta de los sentidos, porque hasta había saboreado el pergamino, el papiro, la tablilla de barro, el papel de arroz y el de corteza, las estelas egipcias y los códices mayas, las piedras con inscripciones rúnicas y los incunables. Todo lo inventado en una u otra época para salvar la memoria humana había pasado por sus manos y sido degustado a plenitud. Ahora él es padre, no de hijos carnales, sino de palabras multiplicadas por su mente, que se le escaparon para vivir sus propias vidas en incontables bibliotecas, junto al lecho del enfermo y del insomne, en universidades y monasterios, en el zurrón de los poetas y la mochila de los aventureros, en aviones, navíos y trenes, y en los bancos de los parques.

Piensa en los parques, lo envuelve el esplendor de los jacarandaes de Palermo. También se recuerda en el templete del Parque Lezama. Repite varias veces los versos de alguien cuyo nombre no acaba de aferrar: *Por la tarde, ya al subir, / por la noche, ya al bajar, / yo quiero pisar la nieve / azul del jacarandá*, que lo llevan a los gomeros de la Plaza Lavalle, frente al Teatro Colón, luego hacia los eucaliptos desarrapados en las quintas provincianas de la infancia, y le diseñan las airosas tipas de tronco negro y los perfumados paraísos en tantas calles y placitas porteñas. Dios mío, cuántos árboles familiares entreverados con los de otras latitudes: ahuehuetes de México, avellanos y raulíes chilenos, arces canadienses, castaños de indias franceses, robles y olmos británicos, pinos parasol grecolatinos... *¿Es azul, tarde delante? / ¿Es lila, / noche detrás? / Yo quiero pisar la nieve / azul del jacarandá.* Toda esta floresta rodeándolo hoy, día de celebración, perdido él junto al lector anónimo sentado en un banco cualquiera de cualquier parque del mundo bajo la sombra protectora de alguno de aquellos amigos.

Babel es el destino de sus palabras, y todas las lenguas mezcladas y los signos antiguos o futuros le sirven, le servirán, para volver a repetirse, incansables, hasta la consumación de los siglos. Palabras habitantes de un espacio infinito y cerrado, aunque éstos parezcan conceptos contradictorios, con el que ha saldado cuentas, disponiéndose a trasponer otro nivel de lo irreal: ese lugar íntimo y cercano donde se aquietarán finalmente sus huesos.

Afuera cae la nieve, una nieve azul como el tierno manto de florecillas que esparcen los jacarandaes, y el crepúsculo de su ancianidad se torna el alba de un recuerdo.

Las palabras son actos, en instantes pueden cambiar el curso de los acontecimientos. Por eso le habla a los copos callados, al invisible resplandor del ventanal, a la sombra del padre sobre la cual se ha sentado sin temor ni rencor.

Si en aquel Buenos Aires se pensó un extraño, en este, que a contraluz *es una larga calle de casas bajas, que pierde y transfigura el poniente*, sube ágil la escalera, dueño del espacio, visitante del tiempo circular, celdillas enlazadas unas con otras mediante una brecha tangencial, mínima y capital por la que se escurre con destreza, pasaje disimulado en cada hexágono, casi una gatera para que se filtren por ella seres inocentes, pequeñísimos, y sólo con inmensa dificultad los hombres que se agolpan en cada infierno de seis lados, odiándose y agrediéndose como ratas en laberintos de laboratorio.

A lo lejos campanillea un teléfono. Ella... ¿Será ella? Alguien contesta rápido porque el silencio se instaura nuevamente y su jadeo ahora es el del viejo tigre tras la presa inasible, que salta y desaparece entre los altos pastos.

Ha llegado, llegaría, a la ciudad, ya medio fagocitado por las multitudes, apabullado por la prensa y la televisión, denostado y elogiado, todo ese torbellino por él, para él, atrapado en su propia prisión, en el páramo de su soledad. ¿Cómo puede, cómo podría en tales circunstancias, caminar tranquilamente Viamonte abajo hacia la Facultad, con la visión fragmentaria de un barco atracado al fondo de la calle, fotografía justo de fin de siglo, de ese 1899 que lo ha marcado, por escasos cuatro meses, como hijo decimonónico de Buenos Aires, algo que en un principio aceptó divertido y

después reivindica, orgulloso de antepasados de espada, cabalgadura y espuela, conquistadores del desierto?

Nada es como era entonces ni nada es como es. La Facultad ha desaparecido. Se la han llevado a algún remoto barrio sin prestigio, despejando el centro de estudiantes revoltosos. En el Hotel Dorá, sentado a la mesa habitual, la memoria del espejo le devuelve un lejano rostro inexistente, y ni las sensibles yemas de sus dedos logran recrearlo, dibujándolo sobre las arrugas.

Qué fácil besar a su madre, bajar de casa, caminar brevemente, entrar en el hotel, seguir hasta el comedor, al fondo, y saludar a los mozos con la familiaridad de lo previsto. Anónimos personajes, ellos y él mismo, de una ciudad que ama o amaría si pudiera abarcarla toda, devorarla con la misma ferocidad y gula con que pretenden posesionarse de él sus lectores. Ciudad inventada cien veces, desconocida –¿o demasiado conocida?–, a la cual debería dinamitar, para que cese el dolor de lo perdido, desde este sillón y desde este paisaje poseedor de sus secretos, visto en la adolescencia, imposible a sus ojos inútiles en este momento suspendido en el corazón del falso invierno, cuando está cumpliendo tantos años.

En la escalera, el silencio iguala al de la nevada tras los dobles cristales, blindaje para mantener cautivo el calorcillo de los leños y un inesperado olor a fogata orillera en los arrabales del sur. Le parece menos empinada que al inicio de la ascensión, casi llana diría, más un pasillo estrecho y turbio –intuye–, con bombillas de escaso voltaje colgadas del techo bajísimo, sin pantallas, sin un miserable globo de vidrio, bombillas de casa pobre ensuciadas por las moscas.

Cada puerta es distinta no porque las vea, sino porque su piel ha aprendido el lenguaje preciso de los objetos: el marco esbelto o macizo; la madera rústica o labrada, como de cofre indio; una para enanitos; otra de amplitud señorial; otra con reja y candado; otra, olorosa a bosque; aquella, con la pintura aún fresca; la de allá, ennoblecida por adornos de bronce; la de acá, defendida por una barra en la mitad del pecho.

Es muy variado el mundo de las puertas. Allí están, esperándolo, con el mudo ofrecimiento de sus superficies, listas para ser poseídas, descerrajadas, violadas, o sólo entreabiertas con suavi-

dad, como quien no desea pisar el umbral, sino atisbar del otro lado, sin compromiso.

Ahora se da cuenta, o se daría cuenta, de que realmente han desaparecido los escalones aunque perdure la sensación imperceptible del ascenso y aquel suelo, que sus negros zapatos de oficinista no perciben, sí lo advierten sus plantas en la libre verdad del pie descalzo, alfombra cuya húmeda rugosidad se le incrusta en la piel produciéndole la sensación de caminar sobre los despojos de un reptil en la prehistoria del planeta.

No quiere, no quisiera ahondar en lo que siente o sentiría. Buenos Aires. Los pasos perdidos en sótanos rebosantes de libros. Allá en el fondo, entre legajos nunca consultados ocultadores del resquicio, de la brecha hacia lo desconocido, un mundo que contiene otros mundos y él, tan tonto, extraviado dentro de sí mismo como sus pasos en el laberinto, delirando por el amor de una mujer.

No tiene salvación, o tal vez sí la tendría si recorriese la escalera hasta el último peldaño, en la esquina improbable de Maipú y el Bajo, azotada por el olor del río inmenso (*somos de agua, no el diamante duro / la que se pierde, no la que reposa*); esta escalera sin escalones, resbaladiza y agobiante como la vida, que va hacia un destino extraño, Estela, ni a tu casa ni a la mía, porque es el triste acceso a un conventillo porteño de mala muerte, y que subo mientras afuera cae la nieve.

Cuántas veces busqué poseer la cuadrícula maleva de la ciudad con arrestos de pampa penetrando sus vericuetos, la sesgada penumbra de zaguanes y patios. Otra versión de mí que nunca se topó contigo, que jamás te escribió cartas de amor ni hizo de tu encuentro una celebración. Fue tarea de ese otro dilucidar el enigma del Tiempo. Cuando el tiempo se acaba, cesa el enigma como la bruma al salir el sol. Ya no importa lo efímero, y la eternidad es un señuelo despreciable.

Ahora huye la tarde, pero hoy me es dable atrasar relojes fantasmales. Cada cosa está, o estaría dispuesta para el té a las cuatro y media en punto, mi querida. Las masitas, los ligeros sándwiches de miga, el juego de plata y las tazas azules de porcelana de Meissen. Una obesa campesina de trapo mantiene caliente la tetera. No te rías, Estela. No es té inglés lo que quería darte, sino algo que encontré escondido en el más apartado rincón de la Biblioteca.

Era, es... No sé. Una pequeña esfera, una bolita de cristal, juguete o amuleto de un niño. Él la dejó entre mis manos y me acarició el pelo.

Pese a la certidumbre de un futuro de grises, aún tenía en los ojos húmedas claridades, ávidas, suplicantes, habitadas de luz.

Estela, ¿por qué esta agonía?

Yo no hubiera sabido distinguir entre un contratiempo y una catástrofe. ¿Quién reconoce al destino cuando tiene veinte años? Le devolví la caricia, gran gato torpón incapaz de acurrucarse en el regazo de su dueña. Olía a lavanda, a cuerpo bien cuidado. Vi los signos concéntricos de la corbata desde muy cerca, sin embargo, sus labios apenas me rozaron.

¿Cuál agonía?

Lo sentí estremecerse.

Esta, esta agonía, Estela.

Me apartó con violencia. ¿Cómo acariciarlo nuevamente, cómo apaciguarlo apretando mi cuerpo contra el suyo, si su cuerpo se había convertido en un muro de acero inexpugnable? Desde la celda de su coraza gritaba sin esperanza mi nombre, cada vez más despacio, perdiéndose tras la reja que había levantado entre los dos.

Dicen que no existe nada comparable al recuerdo de haber querido ser jóvenes en un mismo tiempo. Ella sí lo era, yo no, mi edad menguaba iluminada por la gracia de su espíritu nuevo.

En Buenos Aires hubo, habría si volviéramos, Estela, una calle, una casa, con tu nombre y el mío.

*Sólo me queda el goce de estar triste,*
*esa vana costumbre que me inclina*
*al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina* ©

# Poemas

Álvaro Valverde

## UN VIAJE

Otra oportunidad desperdiciada.
La de pisar la nieve
de noviembre en Belgrado
y así poder sentirte
ese europeo errante
que camina de espaldas
al horror de la historia.

---

Nota del autor. Estos poemas inéditos pertenecen a un libro en construcción titulado, provisionalmente, *Árida vida*.

## EL PABELLÓN DEL RÍO

Pasas junto a las ruinas de una casa,
de un viejo pabellón color rojizo
que estaba en el jardín de una familia
de apellidos largos a la par que ilustres.
Llevaba allí cien años construido.
Aunque hace mucho que dejó de serlo,
le daba a aquel lugar un aire noble,
una elegancia como de otro tiempo.
De cuando en esas tardes de verano
que se hacen por la flama irrespirables
las mujeres, los niños y el servicio
abandonaban la ciudad
para bajar al río a refrescarse.
Qué fácil era entonces conversar a la sombra
de frondosos magnolios y de pérgolas lánguidas.
Qué natural la espera hasta que, con la noche,
regresaban los hombres y con ellos las risas.
Hoy te inventas su historia
contemplando el derribo
y más que de las piedras
que una máquina apila,
su memoria te llega a través del olor
de las ásperas hojas
de una higuera tronchada.

## FUENTE DE LOS ALISOS

De todos los milagros,
el del agua –dijo alguien–,
una humilde verdad que se repite
ante el flujo incesante
de esta fuente escondida
entre alisos y zarzas
donde cesa el verano
esta tarde de agosto.

## UNA METÁFORA

No sé qué es más hermoso
si la visión de estos bancales
rojizos de cerezos
que resaltan al sol
entre el tono oro viejo
de castaños y robles
o el recuerdo de aquéllos
que hace meses brillaron
blanco puro en lo blanco.
Las hojas son ahora
como brasas suspensas.
Entonces eran llamas
ascendiendo a lo alto.
Allí todo era ímpetu
y promesa incumplida.
La esperanza del fruto
que celebra el verano.
Aquí el acabamiento
del invierno que llega.
Allí, la desazón.
Aquí, el sosiego.

## MEDITACIÓN

En efecto, el tiempo se nos va
pero el espacio permanece. Es,
como expresara Stasiuk,
«presente eterno».

Tal vez por eso escribo
acerca de lugares.
Sitios donde la muerte
simplemente es más lenta ©



# Punto de vista

# Las ganas de hablar de Eduardo Mendicutti

José Jurado Morales

En el mes de febrero de 2008 salía de la imprenta una nueva novela de Eduardo Mendicutti, editada, firme a su fidelidad de más de dos décadas, en Tusquets y titulada *Ganas de hablar*. Habían pasado ya treinta y cinco años desde 1973, fecha decisiva en los comienzos de aquel veinteañero por lo que tenía de confirmación de un escritor novel que ya se había dejado notar con el logro de algunos galardones para cuentos, como evidencia de la casta literaria venidera, entre ellos el Lena 1968, Ciudad de Barcelona 1970 y Jauja 1971. Ese 1973, en que también se alza con la convocatoria de *La Estafeta Literaria*, da a conocer dos novelas cortas de títulos compactos, *Tatuaje* y *Cenizas*. La primera, de corte experimental acorde a los tiempos, le valió el premio Sésamo de ese año con la satisfacción que supone ser distinguido por un jurado que contaba con Juan García Hortelano, Alfonso Grosso, Ramón Nieto o Antonio Ferres y con la frustración que acarrea dejar inédito un texto en fase de galeradas y correcciones por mor de la censura. Por su parte, *Cenizas* consiguió el premio Café Gijón 1973 y vio la luz por entregas en las páginas de la revista *Garbo*.

He querido sacar a relucir la prehistoria de Eduardo Mendicutti con dos propósitos. En primer lugar, para desterrar el tópico presente en muchos círculos de la frivolidad que acompaña a sus creaciones. Tal y como se está poniendo el mundo literario en los últimos lustros, más atento que nunca a nombres bisoños que

hagan cantar la gallina de los huevos de oro, no creo que el engranaje editorial hubiese consentido la permanencia en primera línea de un autor que solo cuenta trivialidades para hacer reír que interesan poco o nada al público. Tanto sus editores como sus lectores habituales saben sobremanera que sus narraciones distan de la frivolidad, en el sentido más desdeñoso del término, aun cuando la mirada frívola constituya uno más de sus recursos literarios para poner en solfa asuntos, situaciones y vidas desgarradoras. Digo esto para dejar desde ya claro que reducir *Ganas de hablar* a la novela de un mariquita de pueblo implica cortedad de miras e incomprensión de las pretensiones éticas y artísticas de Mendicutti. En segundo lugar, he mencionado su noviciado para hacer notar que de aquella a esta parte el escritor ha ido madurando con lo que ello conlleva de desecho de trastos inservibles y acopio de otros provechosos para contar lo que se quiere y como se quiere hasta el punto de cimentar un mundo propio, reconocible –digámoslo así, aunque suene pretencioso– como universo Mendicutti o –por restar pomposidad y hacerle un guiño a los sueños americanos de algunos de sus personajes– como mendicutilandia. Para calibrar en equidad el alcance de *Ganas de hablar* conviene hacer un recuento de algunas premisas axiales que se han ido forjando a lo largo de su trayectoria y que pasan hoy día por señas de identidad de su persona y de su manera de narrar.

Hay que mencionar de entrada su tendencia a novelar la homosexualidad, porque se lo ha ganado a pulso con la recurrencia, porque resulta la particularidad más reconocible por el lector y porque lo ha singularizado en las letras de la democracia. En el monto de sus narraciones ha tocado el asunto desde las más variopintas perspectivas, desde el descubrimiento de la identidad sexual por parte del niño Felipe Jesús en *El palomo cojo* (1991) hasta las relaciones entre dos jóvenes en los ambientes de la noche madrileña en *El salto del ángel* (1985), desde los primeros amores de los adolescentes Rafael y Nicolás con pretensiones religiosas en *El ángel descuidado* (2002) hasta los amoríos del cuarentón y acomodado Daniel con el joven inmigrante Kyril en medio de mafiosos y chaperos en *Los novios búlgaros* (1993), desde la perturbación con que la Madelón vive las experiencias nacionales del 23-F de 1981 en *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) hasta

el vitalismo que lleva a la Maridiscordia a imponerse a su otro yo, el Antonio Romero de la juventud, en *Tiempos mejores* (1989), desde las quejas de unos homosexuales ante la policía de Georgia, USA, por las leyes que los discriminan en *Siete contra Georgia* (1987) hasta la fascinación que siente el español Charly por la vida en el suroeste estadounidense a la altura de 1974 en *California* (2005) o hasta los amores entre vaqueros en la frontera de Arizona en *Duelo en Marilyn City* (2003). Por acortar, son tantas las veces, los mundos, los personajes y los puntos de vista utilizados para relatar la homosexualidad que podría afirmarse que, al igual que el bosque no suele dejar ver los árboles, la ligereza puede conducir a la percepción de una sola mancha y a la simplificación de una mundología, una poética y una narrativa más complejas. En consecuencia, para no limitar la exégesis de *Ganas de hablar* a la directriz de una novela gay o *queer* más dentro de su carrera, cabe dejar manifiesto alguno de los principios que guía sus días y sus renglones.

El relato de la homosexualidad hay que incardinarlo en la cosmovisión de Eduardo Mendicutti, para quien el dechado existencial radica en la oposición a los convencionalismos estancos, el cuestionamiento de las moralidades atávicas y la normalización de la diferencia como deber individual, colectivo e institucional para erigir entre todos un mundo más tolerante y más justo. Por consiguiente, el homosexual que protagoniza sus ficciones con sufrimiento o gozo supone una proyección del andamiaje intelectual, ético y sentimental del escritor. Se interesa por él merced a lo que tiene de homosexual, claro está, pero también por lo que tiene de perdedor, marginado, excluido, excéntrico, discordante con los patrones de la hora actual. De ahí que a la rareza sexual –en ocasiones en forma de travestismo o transexualidad– se unan los estigmas de la vejez, la inmigración, la prostitución, la pobreza, la complejidad, la represión, la enfermedad, la amnesia y otros tantos de esta calaña, para testimoniar un presente insolidario e hipócrita que acepta al gay bien vestido y bien empleado pero no al maricón barriobajero, que admira a la prostituta de alto *standing* que cuenta su vida en un programa de televisión o se desnuda en una revista pero desprecia a las pelanduscas de rotondas, que lisonjea al inmigrante que trae barriles de petróleo en los bolsillos

pero cambia de canal cuando ve venir al moro en la patera, que arregla el olor a viejo enfermo con afeites y colonias pero no invierte en hospitales y residencias, que se vanagloria de los colegios bilingües y encoge los ojos con perplejidad al escuchar pitijopo, trapichear, sangregorda, antier, gachí, guasa, soplabengalas, espichar y otros coloquialismos, gitanismos y voces usadas en Andalucía presentes en *Ganas de hablar*. En suma, Mendicutti escribe desde un horizonte vital fundamentado en el compromiso con los seres más desfavorecidos y frágiles a los que el *tsunami* del canon masculino-heterosexual-blanco-joven-sano-culto-rico ha arrastrado a los infiernos de la invisibilidad y la taciturnidad.

En consonancia con esta cosmovisión surge su concepción de la literatura, en parte velada por el arrollador humor que suele imperar en sus narraciones. Es verdad que Mendicutti concibe la literatura en su vertiente lúdica para deleite y entretenimiento del lector, sin embargo esto no discrepa de su convencimiento de la responsabilidad social del ser humano en general y, por inclusión y con mayor incumbencia, de los intelectuales y escritores. Entiende que hay que contar el mundo circundante, inventar historias apegadas a las circunstancias, recrear las condiciones de la gente común en su jornada diaria, buscar en las rutinas propias y ajenas la materia prima para unas novelas que, pasados los años, terminarán por componer un lienzo memorialístico del tiempo recreado por el autor. Y, puesto que la realidad no suele ser tan dulce como la miel, contar la realidad a su manera entraña una concepción literaria canalla, en el sentido noble del término, no en las antípodas pero sí diferente de las más habituales visiones burguesas presentadas en la novela de hoy día en España.

Esta concepción deviene en un tipo de narrativa de signo preferentemente realista, lo que no excluye la presencia de giros sorpresivos en la trama, situaciones insólitas y personajes estrafalarios o fantasiosos que dota siquiera con levedad a lo contado de cierta cualidad fantástica –ahí están la invocación a los muertos en *El beso del cosaco* (2000) o la pérdida de perfil y miembros que sufre la tata Caridad en *El palomo cojo* como botones de muestra. Ese realismo de base que domina en su narrativa se acrecienta gracias a su perspicaz capacidad para retratar y descifrar algunos ángulos de la realidad popular, lo que anima a considerarla no ya

bajo la etiqueta de realista sino incluso de costumbrista, marbete que no desagrada al propio escritor y que ha defendido en más de un lance como prueba otra vez de su resistencia a los estereotipos. El costumbrismo es un concepto depreciado por lo caduco si se asocia al siglo XIX, lo conservador si se vincula a algunas obras casticistas de principios de la centuria pasada y lo desideologizado si se compara con las entregas realistasociales de la posguerra franquista. No obstante, también hay un costumbrismo digno que nadie cuestiona presente en clásicos como Pérez Galdós, Baroja o Cela, pues está bien injerto en el proyecto global de la novela y sirve de auténtica radiografía sociológica de sus épocas respectivas. Consciente de tal tradición, Mendicutti no se ha escondido bajo las piedras y desde un principio ha reivindicado la validez del costumbrismo en múltiples declaraciones y entrevistas dando voz pública a lo que desde antiguo se constataba por escrito en sus ficciones. Esto explica cómo más de una vez su narrativa se puebla de referencias, con alusión expresa o camuflada, a hechos y personajes actuales tomados de la inmediatez de la calle. Mendicutti observa un gesto, repara en una noticia, escucha una palabra, advierte una conducta, registra un hábito, y los transforma en materia literaria para aderezar no el mosaico sociológico de la España democrática pero sí alguna de sus teselas.

No cabe duda de que en la caracterización realista de sus novelas cobran una función relevante los registros orales y coloquiales, particularmente los vinculados al sur andaluz. Mendicutti pretende dar cabida y prestigiar una manera de comunicarse, verbal y gestual, que poco tiene que ver con el *ozú* de la folclórica Carmen Vargas en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, que tanto arrinconamiento le costó a un Fernando Quiñones y que, en esta etapa de globalización y culturetas, pasa por un descrédito delicado. Ahora bien, si se quiere ajustar el valor y la intención de esos modos lingüísticos habrá que repararse en su carácter cosmopolita y su alejamiento de chovinismos e identidades nacionalistas, de ahí que no suspire por el Rocío, la Semana Santa, los toros, las ferias o el flamenco, y, por tanto, no responda al estereotipo regional por más que el estilo de sus novelas inviten a identificarlo como abanderado de lo andaluz. Dicho esto, apuesto a que la reelaboración que efectúa del habla popular andaluza no consiste en un mero recur-

so técnico, aunque singulariza y determina la composición de sus novelas, ni se asienta sin más en una reivindicación idealista a contracorriente, aunque también hay una pretensión redentora de unos usos lingüísticos en vías de extinción. Si Mendicutti escribe así, además de por razones técnicas y exhortatorias, lo hace porque en el fondo se busca a sí mismo. Remoto queda aquel 1972 en que se mudó del triángulo periférico que forman Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera al centralismo madrileño, y, aunque regresa regularmente en los periodos estivales y festivos, sin embargo se ha hecho un hombre capitalino que vive lo andaluz en la distancia, al menos geográfica. La fórmula que ha hallado para mantenerse unido a ese pasado y ese espacio, es decir, a su cuna, reside en practicar un ejercicio de memoria auditiva y paisajística por medio del cual restituye palabras y construcciones sintácticas –que no emplea en su registro personal– e imágenes –que no disfruta en sus usanzas cotidianas– de otro tiempo y lugar ligadas a su infancia, su familia, su tierra, su paraíso perdido. A la par recurre al humor en sus varios registros como actitud estoica –muy sureña, aunque no solo– para afrontar las coyunturas y contrarrestar los varapalos vitales. O sea, Mendicutti escribe así como búsqueda y afirmación de sí mismo, como necesidad existencial para no cortar el cordón umbilical que lo anuda a su origen.

Quería hacer las anteriores aclaraciones que explican el sentido general de toda su obra con el propósito de plantear unas coordenadas desde las que leer *Ganas de hablar* y de este modo evitar la simplificación y una interpretación torcida en exceso de la novela. El argumento se sostiene sobre la iniciativa de la corporación municipal de La Algaida para rotular una calle del pueblo con el nombre del Cigala, apodo de Francisco López Guerra, señor de 76 años que se ha dedicado durante su vida, y aún continúa, a realizar la manicura a las señoras distinguidas con una buena posición social. Lo que se inicia con un gesto de buena voluntad se vira en propuesta polémica al punto en el instante en que el Cigala decide que su calle ha de ser la que hasta entonces se llama Silencio. Como nunca llueve a gusto de todos, la decisión está acompañada de controversia y divide a los lugareños en dos bandos. Levanta sus voces en contra un grupo de opositores integra-

do por beatos, capillitas y reaccionarios, y comandado por Purita Mansero, la Delegada de Fiestas y Eventos Culturales, al sentir como herejía la disolución de la calle Silencio, nombre que, según estos, toma de la hermandad de Nuestra Señora de la Desolación y el Santísimo Cristo del Silencio que procesiona por este lugar el Miércoles Santo. Defienden la proposición otros tantos más progresistas y flexibles, que niegan una actitud hereje en el homenajeado, pues dudan de que la calle se llame así por lo de la hermandad, e incluso la entienden como un acto paradigmático cargado de simbolismo que servirá para reconocer públicamente la memoria de aquellos seres ordinarios, con pasados de color sepia y sin ningún descubrimiento de las Américas, y en muchos casos repudiados por su diferencia.

Este esqueleto sustenta una trama en la que no importa tanto lo que va sucediendo al respecto de la polémica sino cómo va viviendo su protagonista los acontecimientos, de ahí que rápidamente llame la atención el empeño de Mendicutti por contar la historia desde la perspectiva del Cigala mediante un modo narrativo basado en su elocuencia, un modo de difícil manejo y del que sale airoso. El empeño del escritor compite con varios riesgos formales y estructurales que podían haber desembocado en una novela dilatada en demasía y desarticulada. Este vislumbre pronto queda en conjetura abortada al comprobar el lector que hay una senda marcada de la que sale a veces para conocer otros parajes pero a la que siempre se vuelve, es decir, el Cigala puede llevarnos de una opinión a un recuerdo, de un personaje a un escenario, de un sentimiento a una reflexión, pero de seguida retoma su norte. Al cabo el lector tiene una sensación paradójica, pues, por un lado, siente que está ante un personaje que cuenta lo que le desazona en esos días de forma atropellada y centrífuga, con una verborrea asociativa de elementos dispares, y, por otra, se percata de que el escritor tiene muy claro hacia dónde quiere conducir su relato, con lo que observa cómo todo vuelve a su cauce, todo se explaya hasta el límite preciso. Esta ambivalencia no es gratuita y refleja bien la maestría narrativa del escritor para ensamblar las especificidades de su personaje con el método de trabajo que sigue como novelista. Haciendo un esfuerzo unamuniano a lo *Niebla* y poniendo a autor y personaje en un posible

plano comparativo, deducimos que si, en una orilla, Cigala cuenta todo lo que le pasa por la cabeza, apenas retiene ni filtra lo que ha de decir, en la otra, Mendicutti tiene un proceder opuesto, ya que concibe la escritura como fase retardada de un proceso mental lento en el que va madurando la historia, robusteciendo los hilos del argumento, aquilatando la valía de las señas elegidas para sus personajes. El resultado apunta a esa sensación paradójica y ambivalente: lo contado tan pronto se desmanda como se endereza. Quizás otra referencia a Unamuno ayude a explicarme mejor. En su artículo «A lo que salga» el bilbaíno distinguía entre los escritores que empollan sus ideas y argumentos hasta tenerlos perfectos y entonces romper el cascarón, esto es, escribir y publicar unas novelas ovíparas, y aquellos otros que no partían de esquema previo y daban a luz novelas vivíparas nacidas según fluye el pensamiento. Aplicando esta distinción al taller de Mendicutti y a *Ganas de hablar*, pienso que el Cigala cuenta de forma vivípara, «a lo que salga» –o «a la buena de Dios», como decía Baroja–, sin aparente lógica y con la intensidad de un parto, y, en cambio, el escritor encarrila el discurso de su personaje mediante un proceder ovíparo alejado desde luego de una pretensión narrativa decimonónica pero guiado por la idea de confeccionar un argumento racional y una estructura trabada.

Esta ambivalencia apenas se deja notar porque Mendicutti ha sabido elegir un efugio apropiado para organizar su novela externa e internamente conforme a la retahíla y la zozobra del protagonista. La novela presenta una arquitectura trazada en dos partes y un total de dieciséis capítulos referidos cada uno de ellos a un día en la vida del Cigala y titulados con una indicación cronológica del tipo «23 de marzo, jueves», tal y como reza el primero de ellos. Entiendo como un acierto coherente esta disposición temporal porque resulta una forma conveniente para transmitir la ansiedad del personaje. Desde el principio sabemos que el Cigala espera con emoción y nerviosismo tanto el resultado de un pleno municipal como el día en que vea inscrito su nombre en la calle. Esa espera impaciente se materializa en la estructura externa novelesca mediante las fechas de cada capítulo que caen sobre el personaje como el tictac de un reloj que no avanza todo lo rápido que se desea y sobre el lector como aldabonazos que le ponen en

guardia. Las dos partes presentan una extensión desigual: la primera engloba quince capítulos y algo más de doscientas cincuenta páginas y la segunda consta de un solo capítulo y de unas treinta páginas.

El alcance de ese aparente desequilibrio se entiende mejor si partimos de que Mendicutti juega con la dualidad tensión/intensidad, que, por ejemplo, había servido a Cortázar para deslindar los rasgos de un buen cuento. La tensión –o acercamiento lento a lo contado, según el argentino– se apropia de la primera parte con el alargamiento del número de días y, con ello, el aumento de la intranquilidad del Cigala y la intriga del lector. Uno y otro esperan y asisten a un desenlace que viene a coincidir con el último capítulo de la primera parte, el jueves 6 de abril, fecha en que sus amigos le ponen una placa con su nombre en la calle Silencio en un acto ilegal. El final de esta primera parte se remata, pues, en un punto climático de la acción: el anhelado reconocimiento público aun no siendo oficial. La novela bien pudiera haber terminado aquí, pues se cierra el *leit motif* del homenaje que la impulsa desde el principio. Además, las últimas palabras del Cigala –«Qué cansado estoy...»– tienen un sentido conclusivo, una inflexión terminal, que indica su agotamiento en la defensa de su calle, su renuncia a seguir luchando por ella y su vuelta a la rutina de la manicura. No obstante, Mendicutti ha querido apretar la tuerca, ha ampliado su novela y ha buscado otro final. Para ello ha tenido que cambiar la cadencia cronológica de los capítulos y recurrir a una inteligente elipsis narrativa con un salto de casi una semana. Esta elipsis se antoja aconsejable desde el punto de vista novelístico, tanto en términos estructurales y argumentales, para enfriar el clímax alcanzado y buscar otro desenlace, como en cuanto a la formación y evolución del personaje para que este saque sus conclusiones de lo experimentado y digiera su aspiración frustrada. La segunda parte acoge un solo capítulo, una sola fecha, «12 de abril, Miércoles Santo», lo que significa que de la tensión anterior prolongada en quince días pasamos a la intensidad de una sola jornada. El escritor hace un ejercicio de condensación para reunir todo lo que ha destemplado al Cigala en esos días. Asiste a la procesión de la Virgen de la Desolación y el Cristo del Silencio, a quien llega a hablar, y, entretanto, observa a sus vecinos, que a

modo de teatro del mundo pasan ante sus ojos, y rememora su pasado, con referencias dolorosas a la relación con su padre. Si se tratase de una pieza musical, podría decirse que todos los instrumentos de la banda –el Cristo, los vecinos, su familia– suenan y suenan a la vez en la calle Silencio y en su cabeza, lo que le provoca un estado de confusión que le produce visiones y que le empuja a querer huir: «Cuando cuesta salir, qué larga es la puñetera calle Silencio, qué larga...». Son sus palabras finales.

Por lo comentado, me atrevo a decir que no parece baladí esta desproporción en el reparto de capítulos si se considera que por debajo de esa presentación externa hay una estructuración interna que hace avanzar el discurso mediante la resta temporal que implica un incremento de la expectación y mediante la evolución del ánimo del protagonista que conlleva el cambio del tono y de los asuntos que cuenta. De inicio nos topamos con un hombre de verborrea disparatada que hace reír al lector, primero, porque este desconoce todo de su vida y por tanto no puede empatizar con una persona extraña, y, segundo, porque su ingenio verbal y sus ocurrencias llegan a postergar los indicios que va dejando de su vida pasada. Así, en las páginas del principio se percibe un tono más jocoso y un tratamiento de asuntos que sin ser del todo triviales no siempre rozan lo trascendente. Sin embargo, a medida que avanza el relato el lector disfruta con el ingenio verbal y las ocurrencias, pero no queda deslumbrado puesto que, por conocidos y esperables, amortiguan su capacidad sorpresiva, y, en cambio, va percatándose de la tristeza existencial que ha acompañado al Cigala toda su vida y que ahora se torna en dolor y amargura. La cima del patetismo que alcanza la novela coincide con ese capítulo final en unas páginas tremendas donde confiesa de una vez por todas las antes insinuadas reprobaciones de su padre por ser homosexual. A sus 76 años aún recuerda que su padre vomitó la primera vez que se enteró que él «iba por ahí dando el cante de maricón» (pág. 197) y le perdura la peste de las cagarrutas de burro que su padre le echara encima y retiene que le amenazó con que «te voy a empalar, maricón del culo» (pág. 283) y no olvida que con ocho o nueve años intentó cortarse los genitales con un cuchillo de cocina para poner fin a tanto padecimiento. Con este cariz acaba el relato del que parecía un gracioso y dicharachero

mariquita de pueblo, revelando el más íntimo de sus sufrimientos y dotando a la novela de una escalofriante dimensión trágica. Qué lejos queda este final de la frivolidad.

Esto viene a subrayar por otro lado que la palabra se establece como el cimiento más sólido de la obra, la argamasa que termina sellando todo: la estructura y el modo narrativo en que se presenta la historia, la vida del personaje y su carácter, y el análisis de la realidad pretérita y vigente. Sobresale desde luego como mérito la capacidad de Mendicutti para sostener la novela desde la perspectiva y la voz únicas del Cigala. Qué complicado técnicamente ha debido ser construir cada uno de sus soliloquios e hilvanarlos con la aparente naturalidad con que el lector los recibe. Este sistema engranado de soliloquios cubre una doble parcela. A un lado quedan los monodiálogos que el protagonista entabla con otros personajes y en los que él mismo hace las veces de emisor y receptor reproduciendo lo que los otros le han comunicado: su hermana Antonia, postrada en una silla de ruedas y muda posiblemente por degeneración senil; un travesti de nombre la Fallon, que asiste a Antonia; Pelayo, un cura moderno; el niño de la Batea, un homosexual del pueblo; la Florista, otro mariquita; Palomi, la sicóloga que lo atiende; algunos jóvenes que apoyan su causa; las clientas de manicura; el Cristo del Silencio, etc. A otro lado se extiende lo que podríamos considerar en un sentido flexible como monólogos interiores, esa suerte de conversación consigo mismo a la que el Cigala acude para ir ajustando las piezas de los acontecimientos.

No resulta arduo entrever algunas filiaciones en este proceder narrativo. Tal vez sea *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, por su notoriedad en la historia de la literatura española contemporánea, el precedente que antes se viene al pensamiento y, no en vano, la asociación de recuerdos e ideas, las frustraciones vitales, la frescura del habla, la construcción de los personajes a partir de la experiencia verbal y otros aspectos ligan las retahílas del Cigala a las de la Carmen Sotillo de Delibes. A su vez, esa verborrea, esa capacidad retórica con usos coloquiales y enlaces espontáneos, la rememoración desde el presente de un pasado vivido en las lindes de la oficialidad y su andalucismo traen a la memoria *Las mil noches de Hortensia Romero* de Fernando Quiñones, una

novela popular en su tiempo gracias a su condición de finalista del Premio Planeta 1979 pero poco recordada hoy día. En fin, podrían rastrearse múltiples novelas donde el flujo de conciencia de sus protagonistas vertebra lo contado. De todas ellas, Mendicutti ha querido rendir homenaje a *La vida perra de Juanita Narboni* de Ángel Vázquez como se atisba ya en la cita que principia la novela: «¿Es que no te has dado cuenta que llevas años y años hablando con una muerta?». Lo que voy a decir es desmedido, pero no me resisto: en *Ganas de hablar* planea en cierto modo la figura de Ángel Vázquez Molina. La propia biografía del tangerino tiene múltiples conexiones con la del Cigala: la rudeza de su padre, la infancia en un mundo femenino, la atención prestada a las conversaciones oídas en la sombrerería de su madre, las estrecheces económicas y el abandono de los estudios, la soledad y la búsqueda de un mundo interior como salvación de la realidad inhóspita, la recurrencia al humor y la ironía como postura vital contra las tempestades, la dependencia que de él tienen su abuela y su madre enferma, la supervivencia en pensiones y bares de Madrid, los tormentos y la homosexualidad, etc. ¡Cuánto hay de Ángel Vázquez en el Cigala! O, mejor, ¿cuánto hay de Ángel Vázquez en el Cigala en tanto seres sufridos e injuriados? Y, por supuesto, está *La vida perra de Juanita Narboni*: la soltería de la protagonista, la reconstrucción de su vida, el homenaje a la ciudad de Tánger, la meditación relativa al efecto del paso del tiempo sobre las costumbres y el orden de las cosas, el protagonismo de la palabra y el soliloquio, la defensa de unos usos lingüísticos marginados (la yaquetía o haquitía, el judeoespañol hablado en Marruecos); esto y mucho más evidencian la estima de Mendicutti por la novela de Ángel Vázquez, las concomitancias de ambos personajes y, ante todo, la voluntad compartida por tangerino y gaditano de concebir un personaje que, harto de haber sido contado por los demás, decide que ha llegado su turno de réplica para contar su vida y su apreciación de España.

En el caso de *Ganas de hablar* el soliloquio pasa la frontera de los recursos técnicos. Diría que es algo más desde el momento en que se adecua con justedad a esa idea subterránea de la novela cifrada en que hay que saber dosificar los silencios y las palabras para sobrevivir. En primera instancia, el hablar consigo mismo, en

soledad, supone una forma de dar cuerpo a una vida en la que el Cigala ha tenido que guardar silencio, callar lo que sentía, guarecer sus emociones y su identidad. Esta vida le ha conducido a erigirse en su propio confesor, a no confiar más que en sí:

> Menos mal que siempre queda el remedio de hablar solo. Porque yo he sido toda la vida de mucho hablar, y tú lo sabes, pero también he sido de mucho hablar solo, y eso lo sabe muy poquita gente. [...] Y menos mal, porque si no hablara a media voz, aunque sea para mí solo, la boca y la garganta se me pondrían hechas un estropajo y yo creo que hasta acabaría asfixiándome. (págs. 191-192)

En este sentido, su palabra, la del sigilo, se convierte en paradigma de todos aquellos que no han podido alzar su voz por la razón que sea, aquellos a quienes como a él el silencio les amarga la saliva, les pone estropajosa la lengua y les agrieta la dentadura. En pocas palabras, «El silencio sabe a sangre» (pág. 304). En segunda instancia, el hablar consigo o con los otros de forma explayada tiene que ver con el aprendizaje de la calle. El contacto con los demás le ha procurado una fina capacidad retórica como receta para seguir trabajando, para entretener, animar y consolar a sus clientas mientras les cuida las manos y les pule las uñas, es decir, para sobrevivir. Ahora bien, ese hablar por hablar, por satisfacer los oídos de los demás, constituye otra forma de censura:

> Pues no cabe ahí dentro [en internet] todo lo que me he tenido que callar, y mira que he hablado yo en mi vida, aunque, si te digo las cosas como son, eso de hablar tantísimo era muchas veces otra manera de no decir lo que me habría gustado decir. Sí, hija, ya sé que parece un acertijo. ¿Cómo se llama esa venda que les ponen en la boca a los prisioneros para que no griten? Mordaza, eso es. Pues ésa es la solución del acertijo. Muchas veces tanto hablar no era más que una mordaza. (pág. 192)

Por tanto, sus soliloquios actuales tienen una deuda patente con su existencia pasada, pues la habilidad para el chismorreo le valió la confianza y la cordialidad de sus clientas. Justamente con-

tra la resignación del silencio y el chismorreo vacío se planta ahora con el deseo de no callar más, de hablar lo que de verdad quiere y siente en la atalaya de la vida:

> [...] Antonia, tú lo sabes, si quería salir adelante, [...] si quería sobrevivir, Antonia, sólo eso, sobrevivir, muchas veces tenía que decir que sí a lo que el cuerpo me pedía decir que no, tenía que moverme aunque quisiera estarme quieto, o estarme quieto aunque quisiera moverme, montones de veces he tenido que hacerlo, Antonia, y montones de veces he tenido que callarme cuando me moría por hablar, y al contrario, y he tenido que disimular, y que aguantar, y que hacer el paripé, [...] tenía que hacer cantinfladas y decir zalamerías, [...] tenía que hacerlo, Antonia, porque había que vivir. Ahora ya no tengo que hacerlo más, no me da la gana, y voy a decir todo lo que se me antoje decir. Ya son setenta y seis años, Antonia [...]. (pág. 93)

Paralelamente a la defensa de la libertad de expresión, Mendicutti ha querido rehabilitar un modo de hablar en vías de extinción marcado por la oralidad y lo coloquial. El progreso tecnológico nos conduce a un mundo de comunicación visual en muchas ocasiones. Los mensajes a móviles, los correos electrónicos, las idas y venidas de frases incompletas en el *chat* se escriben y se leen, no se dicen y escuchan, de modo que vienen a sustituir a las palabras cruzadas en las tertulias, las conferencias telefónicas, las paradas del autobús, las salas de espera del médico, las puertas de las casas vecinales, etc. Y ha pretendido esta rehabilitación por medio de la reclamación de la validez de tal uso lingüístico como herramienta artística, como recurso literario, como procedimiento estilístico para poner en pie un mundo de ficción que, más allá de las gracias y banalidades aparentes a primera vista, ofrece una visión tragicómica de la realidad y del ser humano.

Porque, también hay que decirlo, la palabra en boca del Cigala está cargada de salero y comicidad, pero esto no quita que *Ganas de hablar* acometa los aprietos de la hora presente. A modo de cuadro impresionista, el Cigala va componiendo con sus pinceladas dialécticas la realidad social española de las últimas décadas –las mujeres rapadas, los fusilamientos y las fosas comunes duran-

te la guerra civil, la emigración a Suiza o Alemania, las queridas de los señoritos, la vanidad petulante y el clasicismo de los pudientes y no tan pudientes durante la posguerra, la cola de ciudadanos ante el féretro de Franco, etc.– y sobre todo la de la recién inaugurada primavera de 2006, tiempo básico del relato: el urbanismo incontrolado, las corruptelas de la política local, la circulación de dinero negro, el tráfico de drogas, la tregua de ETA, el papel de los medios de comunicación, los límites de la religión y la Iglesia, el apadrinamiento de niños africanos, la ley de dependencia, la intolerancia de los grupos de ultraderecha, el enfrentamiento entre conservadores y progresistas, el matrimonio entre homosexuales, la llegada de inmigrantes en pateras, el mundo de internet, el cambio climático, la carestía de la vida con la entrada en vigor del euro, la desaparición de los cines tradicionales, el insoportable ruido de las motos en la noche, etc. En suma y sin pasar por objetivo primordial de Mendicutti, *Ganas de hablar* no elude muchos asuntos peliagudos de la realidad española, lo que ocurre es que la palabra del Cigala tiene tanta vida que corre, salta y vuela de una cuestión a ciento más, con lo que a veces pudiera pasar desapercibida la alusión a esos puntos conflictivos del presente.

La palabra comparte protagonismo con quien hace uso de la misma para revelar su vida y su estado presente: Francisco López Guerra, apodado el Cigala y natural de La Algaida. Como el propio escritor aclara en una nota final, el protagonista está inspirado en el personaje real de Palmera, natural de Sanlúcar de Barrameda y dedicado a la manicura a lo largo de su vida. Con todo, Mendicutti se apresura a matizar que «Aunque él mejor que nadie sabrá que ésta no es en absoluto su biografía, y que cualquier parecido con la realidad es sólo producto del azar y de los recovecos de la memoria, su personalidad y su gracia me han servido de inspiración» (pág. 307). Por consiguiente, lo que cuenta de él tiene más que ver con la invención literaria que con la realidad, más con la intuición de los pormenores de una existencia como la suya que con los datos reales de su vida. A Mendicutti le interesa la persona real como modelo literario por su representatividad de personaje sufrido y silenciado. Tanto le ha atraído la figura de Palmera que ya estaba presente en *El palomo cojo* y en *Última conversación*, lo que de otra parte significa una vez más que su literatura va

creciendo y trenzándose dando la sensación de unidad y coherencia sostenida en el tiempo.

Ya dije más arriba que *Ganas de hablar* no puede reducirse a la novela de las gracias de un mariquita de pueblo. El autor ha querido evocar y encomiar a este tipo de personaje tan común para subrayar que, por encima de sus aspavientos y sus veces de correveidile, ha sufrido un descrédito doble. Ni la sociedad en general –que durante años y todavía hoy los ningunea– ni la comunidad homosexual –que prestigia al gay bien posicionado social, cultural y económicamente– jamás han roto una lanza por él. Es decir, su homosexualidad particular le ha costado la exclusión. En este sentido, no creo que en esta novela interese tanto la identidad sexual como en otras, caso de *El palomo cojo* o *El ángel descuidado*, en las que esa identidad se está labrando. En *Ganas de hablar* estamos ante un ser formado y, por tanto, interesa la homosexualidad no como opción vital o descubrimiento personal sino como causa de marginación, de realidad silenciada en épocas represivas y realidad no admitida en tiempos democráticos por sectores conservadores y homosexuales elitistas. Dice el Gigala:

> Con mi calle va a pasar eso, lo que tú dices, va a ser como una reparación para mucha gente que lo ha pasado muy mal sólo por ser así [...] Me acuerdo de todas esas criaturas, aunque no las haya conocido, porque yo sólo he conocido a las mariquitas y las tortilleritas de por aquí, que somos muchísimas, es verdad, pero no todas, y ahora conozco también a los famosos que han salido del ropero, como se dice ahora, o del armario, como se diga, que ha salido una patulea, hay que ver, pero me acuerdo de todas, de las que fueron a la cárcel, de las que se suicidaron, porque hubo muchas criaturas que no lo pudieron soportar y se tiraron a la vía del tren o se bebieron una botella de lejía, [...] me acuerdo de tantas criaturas que han vivido amargadas toda su vida, y me hace ilusión lo de mi calle, y ya no sólo por mí, también por ellos. (págs. 134-135)

En mi opinión, el escritor ha querido novelar la vida de un ser marginado, un ser desplazado del centro políticamente correcto. Es marginado por su condición sexual; ya queda apuntado: «te

llamaban maricón de mala manera y tenías que aguantarte y ya no se te olvidaba nunca» (pág. 34). Es marginado por su edad: su vitalismo y los cuidados que dispensa a su hermana no puede hacernos olvidar sus 76 años, o sea, estamos ante un excluido del divino tesoro de la juventud; como en *California*, Mendicutti se acerca a homosexuales viejos. Es marginado por su extracción social: aunque se codee con las altas alcurnias de La Algaida, no deja de ser un sirviente de esas señoras remilgadas que en muchos casos ven en él un juguete divertido, un muñeco. Es marginado por su origen geográfico: lejos del lustre de la capital pasa sus días en esa periférica población bajoandaluza, trasunto de Sanlúcar de Barrameda y por momentos de otras poblaciones limítrofes, de ahí de sus pasos de «paleto ignorante y mariquita de La Algaida» (págs. 40-41) al ir cierta vez a los Estados Unidos: «Es que hay que ver qué sangregorda la mía, no había salido en mi vida de La Algaida y, hala, a Nueva York, como si fuera al Barrio Alto» (págs. 37-38). Es marginado por su falta de estudios: ni las condiciones familiares ni las de la época eran las más propicias. En definitiva, repito mis palabras de arriba: Eduardo Mendicutti ha escrito *Ganas de hablar* para reivindicar un tipo humano arrinconado por el canon masculino-heterosexual-blanco-joven-sano-culto-rico y para recordarnos, con Blas de Otero, que siempre les quedará la palabra a este y a otros injuriados y estigmatizados: «Si he perdido la vida, el tiempo, todo / lo que tiré, como un anillo, al agua, / si he perdido la voz en la maleza, / me queda la palabra. // Si he sufrido la sed, el hambre, todo / lo que era mío y resultó ser nada, / si he segado las sombras en silencio, / me queda la palabra. // Si abrí los labios para ver el rostro / puro y terrible de mi patria, / si abrí los labios hasta desgarrármelos, / me queda la palabra.»

Porque son malos tiempos para la tolerancia, porque la convivencia se despeña a menudo por el barranco del individualismo, porque la memoria apenas resiste los embates del olvido, porque los modos estandarizados y apresurados de la vida moderna y urbana están barriendo los usos lingüísticos coloquiales y locales, porque la oralidad no termina de ser asumida como un bien patrimonio de la humanidad, porque las cadenas sociales no nos deja salir de la caverna platónica, porque no son incompatibles el humor y el dedo en la llaga de la realidad presente, porque la

doble moral campa a sus anchas, porque se han segado muchas sombras en silencio, por todo esto es aconsejable leer *Ganas de hablar*. Porque nos dignifican como seres humanos, es necesario leer las novelas de Eduardo Mendicutti

# Novela latinoamericana: un punteo

Blas Matamoro

El texto fundacional de la literatura latinoamericana, el *Diario* de Colón, tiene un feliz aroma de apócrifo. No conocemos el original sino la transcripción, supuestamente fiel, del padre Las Casas. Tampoco sabemos gran cosa del propio Colón, salvo sus viajes. Tal vez fuera italiano, gallego, canario, un judío de Mallorca. ¿Buscaba el oro que pagase la reconstrucción del templo salomónico? ¿No se atrevió a desembarcar junto al delta del Orinoco porque vio en él los cuatro ríos del Paraíso, tierra santa e intocable?

La apocrifia del almirante señala una tradición: el escritor indiano tiene derecho a ella. Más aún: a la pifia y al plagio. A la vuelta de los siglos, vindicarán estas categorías unos letrados tan culteranos como Borges y Lezama Lima. Colón, en efecto, se equivocó en materia geográfica – tenía derecho, era un pionero, si no un descubridor: un bautizador – y admiró la belleza de nueva especie que ofrecían aquellos paisajes, sin atreverse, en ocasiones, a nombrarla y otras, sí a compararla con sus equivalentes ibéricos.

Con esto, estaba diseñando tradiciones futuras. Hay quienes tomarán modelos europeos y los usarán para descifrar las Indias. Cabeza de Vaca resuelve sus *Naufragios y comentarios* como una novela de caballerías. Díaz del Castillo evoca la arquitectura árabe ante las pirámides aztecas. Por el contrario, el padre José de Acos-

ta traza una rudimentaria antropología americana, cree en la peculiaridad del Nuevo Mundo. Es nuevo, en efecto.

Hay casos de inversiones sabrosas. El español Ercilla exalta en *La Araucana* al héroe indígena como tal indígena. El chileno Pedro de Oña, en *Arauco domado*, ve en los indígenas unas reproducciones de los héroes clásicos. Casticismo y universalismo intercambian sus uniformes, sus trajes, sus disfraces.

El colonizador lleva a las Indias la ciudad. En un siglo, los españoles fundan ochenta. Esto invierte el proceso de la modernización europea, que se hace desde la ruralia feudal hacia el burgo. América se construye desde el puerto hacia el campo, trazando una telaraña de caminos y rutas de agua, con una lengua y una religión. Violentos y rudimentarios como Pizarro, violentos y exquisitos como Cortés, los invasores trasladan la modernidad que se forja en la baja Edad Media. Pero el traslado no puede ser mecánico. En las Indias falta la historia anterior. Más aún: falta la historia. Los aztecas creen en los ciclos del tiempo, no en la línea del tiempo. Alfonso Reyes dirá que América llegó tarde al banquete cultural de Occidente. Quizá lo lamentó pero, al tiempo, fue uno de los que hizo de la tardanza americana una manera de inventar.

En efecto, la enciclopedia o tesoro de las culturas occidentales se convirtió en sitios de novedad: Nueva España, Nueva Córdoba, Nuevo León, etc. En estos sitios se instalaron bibliotecas, gabinetes de medallas, archivos de partituras, museos de pintura, todo por junto y sin obedecer a tradiciones nacionales inexistentes. El indiano pudo meterse en esa selva esplendorosa abriéndose paso a machetazos. Estaba físicamente lejos de algo que lo involucraba, como los alejandrinos respecto a Grecia (la comparación la hizo Moravia cuando murió Borges). Pero sus códigos, siendo importados, habían sufrido las alteraciones del viaje. El enciclopedismo latinoamericano dio, entonces, en catálogos hechos con libertad, relaciones entre disciplinas apartadas, discreción a la hora de elegir maestros. Tomo lo que quiero y no lo que debo. Nos lo dicen los hambrientos de noticias como el propio don Alfonso, Octavio Paz, Borges, Lugones, Sanín Cano, Lezama Lima. La imaginación americana no exalta la reproducción sino el mestizaje.

El recién llegado lleva asimismo la escritura, la fijeza inalterable del signo. Salvo los mayas, no parece que los lugareños la conocieran. La escritura es la Escritura, palabra revelada. Pero también la imprenta, la biblioteca, el periódico, la universidad, el bando municipal pegado en la pared, la lectura en voz alta ante los iletrados.

En los laterales, subsiste la oralidad del indígena. Si bien es cierto que sus lenguas son codificadas, escritas e impresas por los frailes, la costumbre de contarse cosas –escenas sueltas, epopeyas hilvanadas, creencias sobrenaturales, crónicas de fábula– subsiste. Es pensable que desemboque en la gran producción del cuento latinoamericano. La situación narrativa imaginaria es: siéntate que te voy a contar algo y no te levantes hasta que haya terminado. La novela, en cambio, proviene de la escritura: soledad, silencio, interrupción, retorno, repetición.

La oralidad contribuye a difundir romances viejos, escenas artúricas, hazañas de caballeros andantes. Los pliegos de cordel y los cantares de ciego contribuyen a esta dispersión de lo anónimo, lo raptado, lo desfigurado. García Márquez, oriundo de un lugar colombiano donde el cordel era especialmente próspero, debe lo suyo a esta literatura en pedazos donde las crónicas de Indias, los Pares de Francia y los bestiarios medievales se mixturan en alegre y delirante semana de Carnaval.

España ha sido escasa, por no decir nula, en cuanto a pensamiento utópico. No obstante, el utopismo resultó fuerte, como en todas las épocas especialmente activas de la historia, en la Europa del siglo XVI, cuando empieza la colonización de América. En el hecho de que los lugares fueran bautizados con nombres españoles pero precedidos de Nuevo/Nueva, indica que hay una fantasía subyacente: hemos llegado al lugar sin historia donde es posible refundar el tiempo, lavarlo de sus pecados, infamias, crímenes y miserias, a contar de los nuestros.

En efecto, los espacios utópicos carecen de historia, de precedencia, no son el resultado de una sucesión o maduración del tiempo. O bien nos llevan a lugares campestres idílicos que recuperan la Edad de Oro anterior a los calendarios, o bien construyen ciudades de futuro, estricta y exclusivamente geométricas. En la Vera Paz guatemalteca del padre Las Casas o en las reducciones

jesuíticas del país guaranítico sudamericano, hay una decisión utopista. Así llegaron a verla, seriamente, ilustrados como el abate Viscardi, o con cáustica ironía, el Voltaire de *Candide*.

La idea de la refundación se refuerza con la independencia. Los países que, más o menos, surgen o se hunden en la guerra independentista, cuentan su historia a partir de sí mismos, dando a la lucha el carácter de una fundación. Los escritores del exilio romántico argentino llamarán a la pampa, Desierto. La habitan unos salvajes nómades pero, en el sentido histórico, es un lugar vacío. Utopía y revolución, refundación de la historia y nacionalidad aparecen, pues, del brazo y por el tiempo. En América Latina, la literatura ha recogido dos experiencias revolucionarias de fama mundial: México (1910) y Cuba (1959).

En el caso de México, una revolución sin pretensiones universales como la francesa y la rusa, se lanza a la pura acción carente de ideología. Maderistas, zapatistas, villistas y, por fin, el Ejército de Obregón, Calles y Cárdenas, se van nutriendo como pueden de ideas y arengas. Todo desagua en el discurso oficial del maximato y el sexenio. La novela será su contradiscurso, su decir oficioso. En balance: una mala imagen de la gloriosa epopeya que otorga al mundo la primera Constitución social de la historia.

Es curioso observar que la novela de la revolución mexicana empieza por ser obra de escritores aficionados, quiero decir sin ínfulas de letrados profesionales, como Juan Mateos y Mariano Azuela. Luego será adoptada por visiones historicistas o marxistas (Agustín Yáñez, José Revueltas), identitarias a contrapelo del pintoresquismo nacionalista, o balances severos de los hijos y nietos del proceso: Carlos Fuentes, Elena Garro, Juan Rulfo. La historia, a menudo, se vuelve delirio retrospectivo. O un circular ejercicio de la muerte, como apunta *Los de abajo*, obra maestra que engendra otra, el filme que quizá sea la cima latinoamericana de su género: *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes sobre una suerte de oratorio populista con coros y orquesta, debido a Silvestre Revueltas.

La parábola novelesca de la revolución cubana –ésta sí duramente marcada por la ideología– parece imitar a la mexicana. Digo parece porque el ciclo cubano dista de haberse cerrado. Hubo guerrilleros heroicos, líricos y virtuosos en los relatos de Bene-

detti, Galeano, Cortázar, Prada Oropeza, Otero Silva, Montemayor, González León. Una cruel revisión nos retrata a unos guerrilleros corruptos, embriagados de buenas intenciones y proyectos perversos, violentos y carniceros, al final vencidos por la vida, o sea por la historia, en las novelas de Roncagliolo, Caparrós, Paz Soldán, Rosero, Castellanos Moya, Flores y el Vargas Llosa de *La historia de Mayta.*

Fuera de Cuba, a veces tardía o secretamente difundidos en la isla, los revisionistas de la revolución que los educó dan imágenes decadentes de la vida cotidiana degradada, prostituida y corrompida en las grandes ciudades (Lucía Portela, Pedro Juan Gutiérrez, Amir Valle), se deslizan hacia la alegoría en forma de ciencia-ficción (Yoss), o al absurdo (Rolando Menéndez), o de balance generacional (Ponte, Santisteban, Karla Suárez, Wendy Guerra).

La pregunta que recorre estas lecturas es: ¿a qué se refieren? ¿Es posible que el guerrillero generoso y arriesgado sea el narco de Sendero Luminoso y las FARC? Apuesto por una respuesta bífida: la imagen que la revolución tiene de sí misma es utópica y la que tienen sus sujetos, histórica. La utopía carece de materia, la historia tiene su propia materia. Quienes se etiquetan de marxistas deberían tener en cuenta este detalle. La opacidad del proceso histórico es la que alimenta a lo que llamamos historia (relato). No es la idea de revolución la que determina la revolución como proceso. Quizás, el paso de la epopeya a la novela. En el siglo XIX, los historiadores de la fundación, como Mitre y Vicente Fidel López, hicieron la primera en prosa. Luego, la prosa se encargó de convertir la historia en novela.

La novela tiene una aparición tardía en América Latina. Si bien pueden rastrearse textos del género antes del siglo XIX, pertenecen más a la historia literaria que a la literatura. Por cuanto se me alcanza, sólo un autor del Ochocientos tiene medida universal, el brasileño Joaquim María Machado de Assis, el cual, en plena eclosión realista y naturalista, y sin perder una elocución de esa línea, se permite entrar y salir del texto, confesar insuficiencias, derogar la voz única y omnisciente del conductor a la manera de Cervantes, Sterne y Xavier de Maistre. No se priva de presentar unas memorias póstumas, las de Bras Cubas, un difunto que cuenta. Junto a él, otro paisano, Euclides da Cunha, que compone esa

*work in progress* llamada *Los sertones*: un intento de describir científicamente la ecología, la eugenesia racial y la historia de los dos Brasil (Norte y Sur), que se le rebela y se convierte en la macabra epopeya de Canudos, con personajes individuales a la manera tolstoiana.

En lo demás, es notoria la definición castiza y costumbrista que domina en los países donde hubo un fuerte barroco, notoriamente el México de Sor Juana, Balbuena y Ruiz de Alarcón, tal vez el Perú de Caviedes y la Colombia de Hernández Camargo. Más libertad tienen los exiliados circulantes del Cono Sur, románticos que practican una suerte de abierto discurso, un «texto-ómnibus» donde todo género tiene su asiento y ninguno se decanta. Sobre la base de la memoria personal, se mezcla la ficción novelesca con el documento histórico entrecomillado, la página de doctrina y la descripción fundacional de una sociedad, a veces con pretensiones de contar, románticamente, con una lengua propia.

Si Bello, Montalvo y Martínez Villergas, por ejemplo, se inscriben en la norma y desde ella escriben, siguiendo el modelo áureo español, Sarmiento se larga a escribir confiando en el valor pragmático de la escritura, generador de normas. Por momentos, en *Facundo* y *Recuerdos de provincia*, noveliza. Y en el diálogo con gentes y paisajes desconocidos, construye la identidad errante del ostracismo en sus cartas de viaje por Europa y África del Norte, donde se descubre exquisito civilizado o jinete montaraz.

En términos generales, la anchura universal de la novela latinoamericana se alcanza en el siglo XX, justo cuando los grandes modelos consolidados entran en crisis. Proust y los vaivenes de la memoria, Joyce y el monólogo interior, Henry James y el relativismo del punto de vista, la narración coral de los norteamericanos, Dos Passos por delante, el Faulkner de *El sonido y la furia*, el Steinbeck de *Tortilla flat*. Pirandello y Evreinov en el teatro y Unamuno en la novela, siguen saliendo de la ilusión textual y se ponen junto al lector/espectador, convertido en ser ficcional. Luego vienen las vanguardias, que no inciden especialmente en la tecniquería novelística, pero montan una suerte de asedio a los muñecos del realismo. La Nadja de Breton sugiere a la Maga de Cortázar, el cual descoyunta la lectura lineal en *Rayuela*, larga acumulación de fragmentos. Entre medias, Leopoldo Marechal

produce *Adán Buenosayres*, itinerario de dos jornadas por una ciudad observada de día y delirada de noche en forma de Infierno dantesco, con amplios trozos de libros sin acabar y suerte de respuesta porteña al *Ulysses* joyciano. Puntos de vista confrontables y constructores de ambigüedad (de nuevo Henry James) aparecen en José Bianco y en Bioy Casares, permitiendo al Borges de *El jardín de senderos que se bifurcan* diseñar una novela proliferante que se dispersa a medida que despliega sus posibles derivas. En cuanto a Proust, parece evidente que la evocación en saga de un mundo que perece se puede rastrear en las novelas porteñas de Mujica Lainez y en la parábola de *Historia burguesa* del brasileño Octavio de Farias. No estaría mal pensar en cuánto proustiza *Cien años de soledad*, crónica bifronte de dos familias que decaen, la legal y la otra, hasta culminar en incesto. Pero quien más estrictamente juega al juego de Proust – la narración como un solo instante de la memoria, un momento de la duermevela, una burbuja hipnopómpica – es Salvador Elizondo en su prodigiosa *Farabeuf*, relato de un instante en que el narrador observa una fotografía mientras la lluvia solfea la sucesión de las palabras.

Ajustándonos a las estadísticas, sin embargo, el realismo sale siempre ganando, desde el balzaciano chileno Blest Gana hasta las novelas reportajes de nuestros días. El escritor conoce lo que va a contar y el lector acepta las referencias como reconocibles, en una especie de espejo que se arrastra, no ya por el camino en busca de perspectivas, como quiere Stendhal citando a Saint-Réal, sino espejito de bolsillo que se saca a relucir para amenizar un viaje en autobús. «Yo sé» dice el escritor. Y el lector corrobora: «Ya sé».

En *Facundo* (1845), Sarmiento propone leer la historia argentina, y sugiere hacerlo con la americana, como una lucha entre la civilización y la barbarie. Esta última palabra está abusivamente empleada, con intención panfletaria. Sarmiento consideraba bárbaros a los caudillos y el caudillo Rosas, salvajes a sus adversarios. Sin embargo, la dicotomía tiene larga descendencia y una inopinada respuesta académica en Tönnies –sociedad y comunidad– y Spengler –civilización y cultura–. Lo que Sarmiento opone, con una intuición sorprendente, es el principio societario al principio comunitario. Toma partido por el primero y observa una América del Sur dominada por el segundo. Civilización: sociedad

caliente, donde el cambio es un valor, abierta al afuera, establecida sobre leyes escritas que rigen el mecanismo del conjunto y son convencionales –por lo mismo: artificiales– y están sometidas a las Luces y a la ciencia. Barbarie: comunidad cerrada, asociación fría donde el valor es la repetición de las tradiciones que se heredan de viejos a jóvenes, sin afuera, con normas de desarrollo orgánico, suerte de planta que crece arraigada al suelo del desierto pampeano.

Es posible que el dualismo sarmientino siga teniendo vigencia en la oposición universalismo—nacionalismo. Pero esa es otra historia y cuenta ahora lo que cuentan algunas novelas canónicas donde el drama de las categorías se hace personaje. Rómulo Gallegos es su ejemplo más notorio e insistente. Ahí está *Doña Bárbara*, con la figura homónima de una mujer andrógina, de origen oscuro, que se convierte en dueña y señora del llano venezolano, a fuerza de trapicheos y violencia. Barbarie es la ley que impone la conquistadora, sin someterse a ella. Ella es la ley y morirán ambas a la vez, hundidas en un pantano. El civilizador es el urbano Santos Luzardo, que acaba poniendo las cosas en su lugar: código civil de la propiedad, poder policial del Estado, armonía social de la ley impersonal. Final feliz.

Pero no siempre es así. En *La trepadora* queda en suspenso el mestizo ¿imposible de civilizar? Y en *Reinaldo Solar*, el patricio civilizador es derrotado por el caudillo. Y en *Cantaclaro* el civilizador cede a la seducción de la barbarie. Y en *Canaima* los mitos indígenas de la selva construyen al Caudillo de los caudillos, el Mesías. En nuestro tiempo, Hugo Chávez le ha sacado la lengua a Bush (hijo) llamándolo Mister Danger, un personaje de Gallegos.

La barbarie adquiere otras configuraciones novelescas. En *La vorágine* de José Eustasio Rivera la pareja de civilizados, huyendo románticamente a la selva para vivir su amor libre, acaba devorada por la vegetación poblada de insectos, virus, caucheros esclavistas y cuatreros de pistola y navaja. La barbarie es la naturaleza, irreductible. Acaso es la irreductible América que corcovea bajo la civilización.

En *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, en cambio, la barbarie es el mito del origen. Un músico refinado y exhausto, un americano en New York, marcha a la selva en busca del Origen, el

momento anterior a la aparición del hombre, previo a la palabra, el caos musical sin tiempo, el grado cero de la historia. Sólo hallará una marca, el uno del tiempo histórico. El Origen es original, valga la redundancia, pero en registro de mito, de cuento. Los pasos que llevan hasta él son pasos perdidos para siempre y sus partituras, sobre textos de Shelley y de Homero, quedan inconclusas, papel pentagramado que la humedad selvática reduce a borrones e hilachas. Hay aldeas indígenas en medio de la sofocante vegetación tropical, y hay también aldeas coloniales españolas, pero todas cubiertas de signos. Lo único original es el grito del enfermo, el herido, la parturienta, los amantes en el orgasmo. Si acaso, algo que se extiende reiteradamente en el tiempo, pero que es Tiempo, como la memoria proustiana. De alguna manera, ya estaba prefigurado en el Demetrio Macías de Azuela, la obsesión circular de matar y exponerse a la muerte porque es allí, en el confín fatal de la vida, donde reside el origen, silencio de la postrimería.

El personaje de Carpentier no tiene asiento en el mundo. Nostálgico de la barbarie en la civilización y de la civilización en la barbarie, ante la Marca su destino es una pregunta sin respuesta. Curiosamente, un hombre que asumió el civismo de las revoluciones, en su imaginario las deroga, según el episodio del motín en *Los pasos perdidos* y la parábola de *El siglo de las Luces* con la revolución francesa de trasfondo. En *La consagración de la primavera*, los revolucionarios cubanos son una noticia de seductor romanticismo en un periódico francés. El Origen recupera siempre su carácter esencial de narración metafísica, anzuelo del deseo que se busca en el laberinto de América como inmutable paisaje natural.

El continente americano, invento del conquistador, implicó un trauma de autoridad y legitimación. Los conquistadores sometieron a las naciones sedentarias o exterminaron a las tribus nómades a la vez que derrocaron a los imperios. Luego vino la independencia, otro golpe a la estructura de la ley. Entre medias, los enviados del imperio que reclamaron autonomía, cuando no autarquía: Cortés, Gonzalo Pizarro, los comuneros paraguayos y la novelesca epístola de Lope de Aguirre a Felipe II desde la selva de los Marañones.

Legitimar al que manda es un tema con ancho espacio en la novela latinoamericana. El dictador, que se legitima a sí mismo y cuyo poder muere con él, aparece en repetidas oportunidades: en Asturias, Jorge Zalamea, Carpentier, Roa Bastos, Vargas Llosa. Tomás Eloy Martínez no acaba de encajar a Perón en la lista, acaso porque tampoco es del todo típico. Sí, en cambio, la que sigue siendo canónica imagen dictatorial de Tierra Caliente, *Tirano Banderas* de Valle-Inclán. Literatura americana, acaso española, más bien gallega de la emigración, llena de americanismos entremezclados y alguno de cosecha propia valleinclanesca.

En Vargas Llosa, el tema resulta vertebral y obsesivo, como todo tema verdadero, desde *Los jefes* donde se latinoamericaniza el gran asunto de Conrad, la elección implícita del líder (*Tifón, El negro del «Narcissus»*). Luego: el líder carismático, Antonio Consejero en *La guerra del fin del mundo*; el dictador histórico, Leguía en *Conversación en La Catedral* y Trujillo en *La fiesta del chivo*. En medio de las jerarquías militares de un internado, el aprendiz de escritor se va legitimando con su escritura en *La ciudad y los perros*, cuya respuesta diferida, en clave irónica, es el folletinista radiofónico de *La tía Julia y el escribidor.* Pero hay también un intento de diseñar al gobernante cuyo poder surge de la razón: la razón revolucionaria del guerrillero en *La historia de Mayta* y la razón utópica libertaria en *La utopía en cada esquina.*

La inversión puede hallarse en la figura del libertador que gana la guerra y pierde el poder, el Bolívar de García Márquez en *El general en su laberinto*, un Bolívar marcado por el dictador decadente que deambula en *El otoño del patriarca.* ¿Por qué no hay una gran novela acerca del otro libertador a quien le ocurre lo mismo, San Martín? Al igual que Perón en lo suyo, no encaja del todo en el tipo, redundando en la fama de inclasificables que arrastramos los argentinos.

Legitimación y escritura: el escribir siempre se legitima y es ejercicio de un poder, sobre la forma que adquiere lo escrito y sobre el lector que la descifra. Pero, más allá, es interesante la perduración en América Latina de la figura del escritor hombre de acción y pedagogo social, propia del siglo XIX y que el aristocratismo modernista propuso desbancar sin conseguirlo del todo. En efecto, en el Ochocientos casi no hay letrado que no fuera políti-

co, no sólo de profesión sino poniendo su escritura al servicio de la acción política, cuando no militar. Suma y sigue. Ha habido escritores presidentes de naciones, como Rómulo Gallegos y Juan Bosch, o candidatos a tales, como Pablo Neruda y Vargas Llosa. Buena parte de la obra de Octavio Paz está dirigida por la pedagogía social de los fundadores decimonónicos del México moderno, Gabino Barreda o Justo Sierra. Modernizar a un pueblo arcaico, iluminar con la luz de la historia la oscuridad de los mitos, enseñar la ley a una sociedad reacia a las normas, exaltar la legitimación racional y democrática frente a los desórdenes del carisma, la dictadura y la revolución.

Legitimar es fundar o refundar, revolviendo identidades. Cierta literatura latinoamericana ha incidido en perfilarlas, investigando el ser nacional de las nuevas repúblicas: Argentina (Martínez Estrada: *Radiografía de la pampa*), México (Samuel Ramos: *Perfil del hombre y la cultura en México*, cuestioando por Paz en *El laberinto de la soledad*), Cuba (Jorge Mañach: *Indagación del choteo*), Puerto Rico (Antonio Pedreira: *Insularismo*), Chile (Benjamín Subercaseaux: *Chile, una loca geografía*). Sin proponérselo, todos coinciden en que los diversos latinoamericanos somos resultado de mestizajes mal resueltos, lo que produce un sujeto débil y una historia frágil. En contra, la celebración de la armonía eugenésica del brasileño en los libros de Gilberto Freyre (*Interpretación del Brasil, Nordeste*). Estos textos pueden leerse como novelas, por la cantidad de narración y de impresionismo sociológico que contienen, así como por el personaje que diseñan, el anónimo americano del prototipo, en busca de un ser definitivo que no está ni en el arquetipo del mito ni en el sujeto de la historia. A menudo, su silencio, su soledad, su incapacidad de comunicación, son una apertura a la inmovilidad del pesimismo o al adviento de la redención, como en los argentinos Marechal, Mallea, Scalabrini Ortiz y Muren.

Tanto el conquistador europeo como el mandón criollo que lo hereda –la guerra de la independencia es una guerra civil de las elites coloniales, similar a la que sacude a España por la invasión napoleónica y el pleito carlista– se preguntan: ¿qué hacemos con los indios y los negros? Con los indios, designación europea: clasificarlos, tratar de codificar sus lenguas, si son nómades, exter-

minarlos y si son sedentarios, convertirlos en encomendados, mitayos o yanaconas. Con los negros, esclavizarlos.

Bien, pero un detalle no cuadra y es que tanto españoles como portugueses, al revés que los anglosajones, son amantes cariñosos o violadores implacables y van llenando el panorama de mestizos y mulatos. Constituyen la faz visible de algo que impregna la lengua dominante, el castellano o el portugués. Luego vendrán más impregnaciones con los inmigrantes de Europa y Oriente Próximo.

Real o imaginariamente mestizo por las variantes idiomáticas que lo estructuran, el escritor americano se enfrenta con la silente realidad del indígena. No del negro, acaso porque es parlanchín y músico, de modo que enseguida aparecerán poemas y novelas antiesclavistas y, en los años 1920, la poesía afroantillana de Cuba y Santo Domingo.

La primera respuesta es idealista y romántica, el indio del *indianismo* en la prosa de Matto de Turner y los versos de Zorrilla de San Martín: el indio es el buen salvaje, último resto de la pureza paradisíaca, la inocencia prehistórica y la armonía entre el hombre y la naturaleza que interrumpe el invasor ultramarino, es decir la Historia.

Luego, las consideraciones raciales tratan al indio como «pueblo enfermo», según la fórmula del boliviano Alcides Arguedas. Renuente a la civilización, si cae en el mestizaje arruina las calidades de las razas puras y empeora las cosas. En cambio, los indigenistas sociales como Ciro Alegría y Jorge Icaza protestan contra el mal trato, la marginación y la explotación del indígena. En la saga de la Cerro Pasco Corporation de Manuel Scorza, la rebelión indígenea, el relámpago que sale de su tumba, se identifica con la revolución, en una mágica síntesis de mito e historia: Garabombo el Invisible.

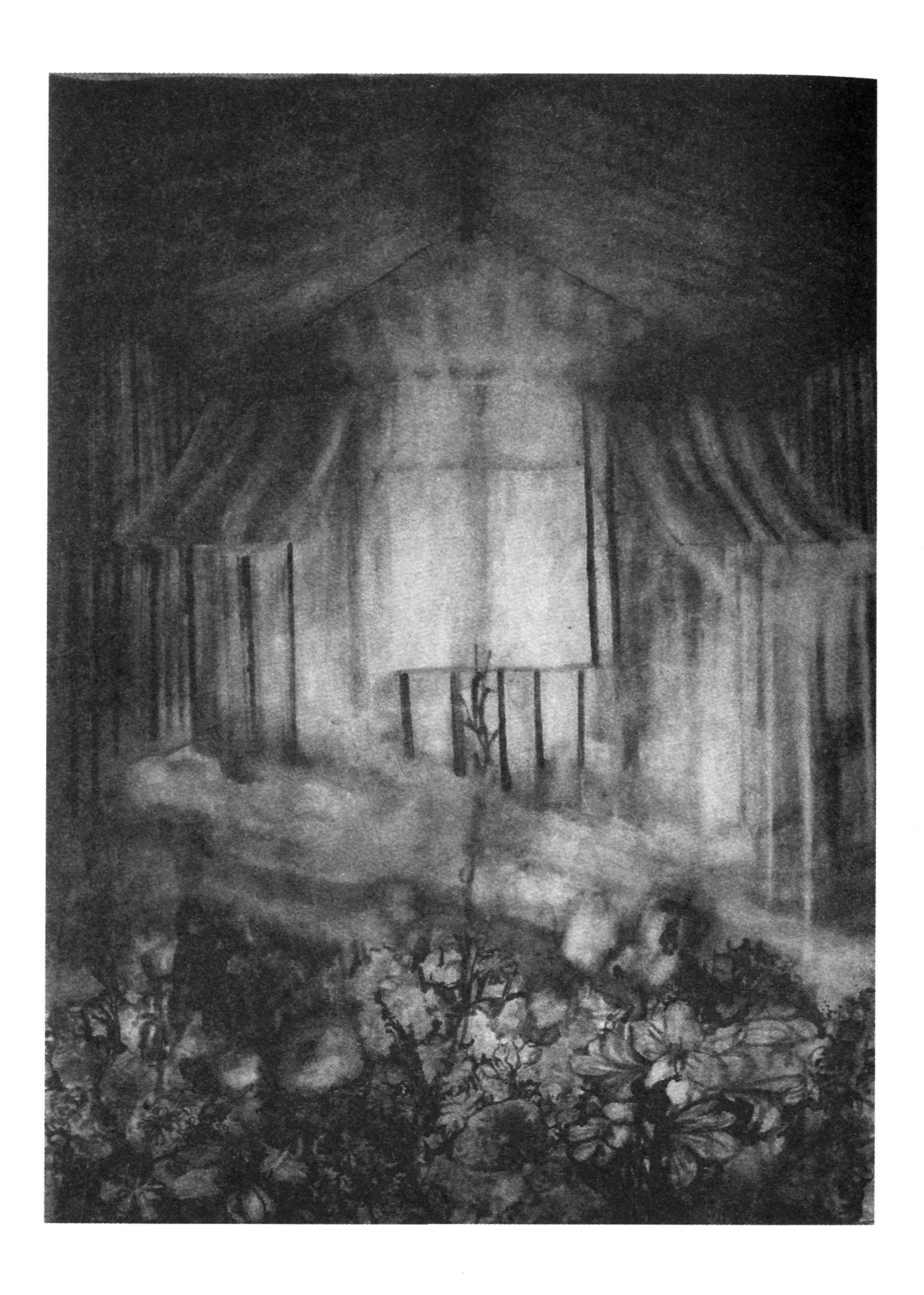
Otra pregunta: ¿cómo hacer hablar al indio en unas novelas escritas en castellano? Se pueden mechar palabras en lenguas vernáculas, con un glosario a pie de página o al final. Lo hacen Icaza en *Huasipungo* y Roa Bastos en *Hijo de hombre*. Pero más solvente es, justamente, la disolución de la lengua indígena que está sofocada bajo la lengua expuesta, como el gusanillo en la manzana, según la feliz fórmula de Milagros Ezquerro: desde fuera no se lo ve pero adentro vive, produce alteraciones químicas y se nutre

del fruto. Cadencias, soluciones sintácticas, neologismos, van condicionando ese enmascarado mestizaje.

Quizá quien mejor lo ha tratado es José María Arguedas en *Los ríos profundos*, la historia de un niño mestizo cuya madre indígena ha muerto. Al jugar con su trompo, peonza o zumbaíllo, cree escuchar en el zumbido del juguete la voz materna. No es un léxico, es una música que va ordenando el ritmo y las resoluciones de la prosa que ejerce el narrador.

Más tajante, una poesía esencialmente mestiza como la gauchesca del Río de la Plata, se quita al indio del medio. Más aún, en *Martín Fierro* de José Hernández, aleja a todo extraño: indio salvaje, negro «tizón del infierno» y gringos invasores de la tierra enajenada a su legítimo dueño, el criollo de estirpe hispánica. El gaucho argentino está en la frontera, protestando contra el mal trato que recibe como soldado de leva, a la vez que partidario de la política militar del gobierno, que intenta ganar espacio al aborigen nómade de la llanura. Mal en ambos espacios – la tropa y la toldería de los salvajes – sólo halla un semejante, el sargento Cruz, desertor de la policía.

Se ha querido ver en Martín Fierro a un descendiente del héroe épico de la gesta española, cuando no a un protestatario y hasta a un antecedente de la guerrilla revolucionaria. Es cierto que protesta pero no lo hace en nombre de un colectivo sino de un individuo que «como el ave solitaria con el cantar se consuela». Su asociación con el sargento Cruz es una elección individual que crea un lugar privado, el toldo que los separa de los indios, hasta que la muerte de Cruz provoca en Fierro el llanto del amor caballeresco, Gilgamés por Enkidu, David por Jonatán. Si algún antecedente hispano le cabe es más bien Don Quijote, cuyo único semejante es Sancho Panza, el que llorará la muerte del ficto caballero andante. Don Quijote protesta contra injusticias y males pero no es solidario de ningún colectivo oprimido. Es una suerte de anarquista aristocrático que rechaza la ley de la sociedad en nombre de una casta extinguida, como el criollo primordial que alienta en Martín Fierro. Ni civilización ni barbarie, el gaucho encarna el origen fundacional de la tierra americana, un origen que, para conservarse como esencia, rechaza los avatares y revueltas de la historia



# La poesía vasca en los años noventa

Jon Kortazar

La literatura vasca conoció un rápido despegue en los años 80 del siglo pasado a partir de la introducción de la lengua y la literatura vasca en los planes de estudio de las Escuelas Públicas y de los Institutos, ajustándose a lo establecido en la Ley de Normalización de la lengua vasca de 1982. De igual forma se puso en marcha en las Universidades la titulación de Filología Vasca que incluía estudios de literatura vasca. A partir de ese momento se produjeron varias acciones, como la profesionalización del sector editorial, la creación de la Asociación de Escritores Vascos, el establecimiento de ayudas a la edición de libros en lengua vasca, que dieron un lugar a un pequeño sistema literario vasco, con varios nudos de atención a la creación, producción y lectura de libros en lengua vasca, cuya presencia social fue creciendo a la sombra de la estructura política y social creada tras la aprobación del Estado de las Autonomías (1977) en España, y la creación de la Comunidad Autónoma del País Vasco (Euskadi) con amplia independencia fiscal y política.

Aquí merece hacerse una puntualización. En opinión de algunos críticos es preferible hablar de institucionalización de la literatura vasca, puesto que al ser un sistema literario tan pequeño la profesionalización del escritor termina situándose en parámetros muy inestables. Pero sea como sistema literario o como institución literaria, la situación de la literatura vasca es mucho mejor que la que sufrió y lamentó bajo el franquismo, y desde luego, ha

creado algunos parámetros que, como consecuencia, aparecen en una literatura que mira hacia la escuela: la proliferación de la literatura infantil y juvenil, la creación de condiciones que faciliten –aunque sea de manera precaria– la profesionalización del escritor, por medio de la escritura literaria o de la escritura periodística, de manera que la imagen de escritor-profesor mayoritaria en el sistema en los años 80 ha ido cambiando hacia le escritor-periodista propio de los años 90; la proliferación de la escritura de género.

En lo que concierne a la poesía, la configuración del sistema literario trajo una consecuencia ineludible: el arrinconamiento de la poesía como género áureo de la literatura vasca. Cuando el sistema literario era desequilibrado y el autor se veía obligado a escribir, editar y distribuir su obra, la poesía mantenía evidentes ventajas económicas a la hora de la publicación del textos cortos, además de que, desde el punto de vista sociolingüístico, era menos problemática la representación de un registro de lengua personal y no social (como se sabe la presencia social de la lengua vasca se limitaba a capas populares de la población o a registros familiares durante la Dictadura, y con graves limitaciones en su enseñanza y su práctica social). La novela representa el trabajo de una situación lingüística diferente, con mayor presencia del habla social frente al personal (aunque es una tesis que debería matizarse en un trabajo más extenso). Es evidente que también se publicaba novela durante los años del franquismo, pero su edición se realizaba a través de instituciones como la Academia de la Lengua Vasca y de las publicaciones de los premios literarios llevados a cabo a través de instituciones económicas, o de editoras que se apoyaban en la suscripción previa de entusiastas que recibían todo lo que publicaba la editorial sin posibilidad de elección. Pero está claro que la nueva situación con una lengua social más visible debía representarse a través de un género que reflejara esa práctica de visibilidad de la lengua.

En el momento que se produce una sustitución de la edición de literatura de la práctica militante por la práctica industrial y se miran los rendimientos económicos de la venta de libros, los editores vascos redujeron de manera clara la edición de poesía. Teniendo en cuenta de que la poesía no vende, o vende muy poco

en relación a la narrativa, los editores en lengua vasca han publicado libros de lírica de manera testimonial. De los 150 libros de poesía, originales y novedades, de un solo autor, publicados en la década de los 80, la edición cayó en la década de nuestro comentario hasta la mitad, 75 libros aproximadamente, y si en la década de los años 80 se dieron a conocer aproximadamente 80 nuevos poetas, las nuevas voces de los años 90 se redujeron hasta –otra vez– la mitad. Exceptuando una editorial, la editora Susa, sostenida por una cooperativa de escritores, el resto de las importantes editoriales vascas se conformaron con editar un solo de lírica anual, o hicieron desaparecer sus colecciones de poesía, de manera que la edición de las obras galardonadas en premios, o las editadas de manera voluntaria con mayor o menor grado de buena voluntad fueron los caminos que escogieron los jóvenes poetas. Así, se reduce el número de novedades en poesía, que se cifra en torno a la decena de publicaciones al año, aunque puede haber años, dada la tendencia al desequilibrio de cualquier sistema literario minoritario, con mayor cosecha de textos; la segunda consecuencia es el desplazamiento de la poesía desde el centro del sistema a su periferia. También se ha reducido la cifra de ejemplares de tirada. De un libro de poesía en lengua vasca llegaron a editarse 1000 ejemplares por edición, y en este momento las cifras se mueven entre 500 y 700 ejemplares.

Aún así, se produce lo que yo llamaría la paradoja de la poesía vasca, puesto que a pesar de que se ha mantenido en los márgenes del sistema literario, su capacidad de creación no ha descendido, quizás ha aumentado y las antologías de poesía traducidas al castellano, como comprobarán, produce sorpresa por su calidad. Si, como recuerda Jon Juaristi, probablemente citando a Auden, la literatura es materia memorable, esa calidad aparece de manera más clara, en general, en la poesía vasca que en la narrativa que, en las actuales circunstancias, mantiene una mayor facilidad en la desaparición de la memoria de los lectores. Bien es cierto que las antologías, con su potencialidad de traer a la memoria y de resumir algunas de las características fundamentales de una obra o de un tiempo, son más fáciles de realizar con material poético que con material narrativo, menos apto para obras comprimidas, sobre todo si se trata de novela o de relato largo.

Tras estas notas de carácter extraliterario que tienen más que ver con la vida social de la literatura y su concreción en el mercado, nuestro propósito se centra en ofrecer algunos de los rasgos históricos y evolutivos, estéticos y de creación para informar de algunas de las posiciones dominantes en una literatura, en una poesía a la que la lengua limita el acceso.

## Dos emblemas

En 1989 Koldo Izagirre (1958) publicaba un libro que marcaba una línea de creación para las nuevas generaciones: *Balizko erroteen erresuman* [En el territorio de los molinos imaginarios] un recorrido lírico para proclamar lo que llamamos la alegoría nacional, es decir la vindicación de la utopía identitaria, de la búsqueda de un ideal para una nación aún en construcción, una revisión de los estilos vanguardistas, que encontraba en la imaginería de corte surrealista una expresión que se quiere hegemónica. Nacionalismo y surrealismo serían las bases de la creación en este libro.

Un año más tarde, abriendo la década Juan Mari Lekuona (1927-2006) publicaba un libro en el que se certificaba su gran poesía. Se titula *Mimodramak eta ikonoak* [Mimodramas e iconos] y resulta ser una lectura de los iconos que ha producido la cultura de este pueblo, una interpretación personal de los símbolos culturales que han ido creciendo en la historia cultural de este pueblo, hasta formar un gran vitral poético en el que se reflexiona sobre la cultura popular, tradicional, y la cultura importada desde los romanos. Estos dos libros cuya recepción ha sido dispar, el del Koldo Izagirre ha servido de pauta para las jóvenes voces de poetas vascos, la de Juan Mari Lekuona ha tenido un gran recepción crítica con monografías diversas sobre la obra, marcan con claridad los caminos, simbolismo y vanguardia, por los que había transitado la lírica vasca en los años 70 y 80. Servían de pórtico (cada uno a su manera, puesto que uno ofrecía una mirada hacia un futuro presentado como utópico, y el otro una visión personal del pasado cultural del Pueblo Vasco) a una poesía lírica que se veía impelida por la postmodernidad a una renovación de los

espacios y lenguajes poéticos y a una diversidad de planteamientos estéticos.

## Y otro emblema

Con la década de los 90 ya finalizada y en los albores del siglo XXI, el joven poeta Kirmen Uribe (1970) publicó en el año 2001, un libro que se ha convertido en uno de los más importantes de la poesía vasca contemporánea: *Bitartean heldu eskutik* [Mientras tanto dame la mano], un libro singular por su éxito ante el público: más de 3000 ejemplares vendidos con ediciones en español (Madrid, Visor) y en inglés (Nueva York); por su trayectoria, puesto que antes de que el libro fuera publicado fue dado a conocer por medio de recitales y de colaboración con músicos que pusieron música a sus letras; por su contacto directo con el público que fue corrigiendo el tono de los poemas, en una escritura cada vez más destilada; por su estética directa, de línea clara, pero que no desdeña en absoluto una profunda reflexión sobre la muerte, y la existencia humana; por su concepción híbrida de la poesía que busca en la memoria del autor y en su infancia agarraderos vitales para crear redes de profunda significación existencial; por la incorporación de la narrativa a la lírica y por la hibridación de géneros en búsqueda de la cercanía al lector.

Para Kirmen Uribe el título del libro de Miguel D'Ors: *En busca del público perdido*, una introducción (aproximación la llama el autor) a la última poesía española desde 1975 a 1993, se ha convertido en un lema estético y en un fuerte impulso personal en busca de un público que el mercado se ha empeñado en reducir a la poesía y a la creación poética.

Aunque la difusión de este libro ha sido espectacular, aún no se advierten influencias en las voces de jóvenes poetas, auque, por lo que se ha producido hasta ahora, puede decirse que la obra de Kirmen Uribe, con su importancia dentro del sistema de la lírica vasca ha producido una de las obras con mayor proyección, dentro y fuera de las fronteras de la lengua en la que fue escrita.

Así, nuestro examen tomará en cuenta esos dos extremos de la historia de la poesía vasca. Comenzará hacia 1989 y terminará con

la publicación del libro de Kirmen Uribe, y dentro de ese contexto nos ocuparemos de señalar algunas de las claves por la que se ha movido la historia de la poesía vasca.

## El lugar de la poesía en un sistema minoritario

Podemos seguir con el tema de la crisis de la poesía un poco más allá, en la creencia de que nos ayudará a contextualizar la obra que presentamos en esta pequeña selección de poemas. La crisis de la poesía no es un tema que acontezca únicamente en la poesía en lengua vasca. En otros sistemas mayores también se nota una caída de la presencia de la poesía, sólo que los sistemas mayores poseen mecanismos que sirven para equilibrar la balanza de la crisis. Comenta el sociólogo de la literatura Franco Moretti, en su *Atlas de la novela europea* que cuanto más pequeña es una biblioteca menos variedad de géneros existirá en ella. Si la biblioteca posee un solo libro, casi es seguro que será la Biblia. En bibliotecas pequeñas, primero viene la ideología, después la novela, y por último la poesía. Y así sucede en el caso de la poesía vasca, gravemente sacudida por el impacto del mercado. Es evidente que la poesía no se pliega fácilmente a las leyes del mercado editorial, por lo que su escasa venta la sitúa fuera de los circuitos normales de venta. Hace muy poco Luis García Jambrina, profesor de literatura española en la Universidad de Salamanca y profundo conocedor de la poesía española contemporánea, afirmaba que la poesía estaba a punto de convertirse en un «no-género» y no precisamente por la gran versatilidad que adquiere en la actualidad, sino porque se encuentra en los márgenes de los géneros establecidos por el mercado editorial.

Para llegar a ese público perdido la poesía vasca ha trabajado con la elaboración de formatos que primero (lo acabamos de comentar en el caso de Kirmen Uribe) dan a conocer el texto en recitales, y después presentan el formato libro. No han tenido continuidad iniciativas como El Día de la Poesía, una lectura colectiva de poetas que duró veinticuatro horas seguidas, pero sin embargo, se han popularizado los recitales de poesía, concebidos como un espectáculo unitario, con guión; este tipo de actos ha

tenido mayor acogida, mientras languidecen los recitales de poesía clásicos. Por otro lado, esto ha coincidido con la práctica desaparición de las revistas literarias, con lo que se empequeñece el campo de publicación de la nueva producción.

Un camino que en el País vasco mantiene una cierta tradición consiste en el diálogo entre poesía y música. Ya los cantautores de los años 60 se preocuparon en dar a conocer a los poetas vascos y se sirvieron de sus textos para componer música. Así, los poetas clásicos vascos, los renacentistas, los poetas románticos, los pertenecientes a la promoción de la República fueron dados a conocer por medio de la nueva canción vasca, que se desarrolló a partir de 1968. La poesía contemporánea ha sido difundida por medio de la música: Así el músico Ruper Ordorika ha dedicado sendos Compactos a la obra poética de Bernardo Atxaga (1951) y de Joseba Sarrionandia (1958). El poeta Pako Aristi (1953) ha buscado la colaboración con el cantante Mikel Márquez y Kirmen Uribe colabora habitualmente con músicos como Mikel Urdangarin o Bingen Mendizabal.

Un paso más allá se produce en los espectáculos en los que además del diálogo entre música y poesía se produce un enriquecimiento de la performance con la inclusión de las artes plásticas, ya sea mediante la presencia de un pintor que realiza una obra en directo, o la proyección de obras visuales en cine o vídeo.

## Una promoción sin ruptura

A finales de los años 80 los escritores vascos (no sólo los poetas) se vieron envueltos en varias y sonadas polémicas. La primera la puso en marcha Jon Juaristi en 1987 por medio de un artículo que ponías en duda la calidad de la actual literatura vasca. Dos críticas negativas escritas por escritores sobre dos novelas publicadas ese mismo año vinieron a enervar el ambiente. A finales de año en un encuentro de escritores de las tres comunidades con lengua propia, un Galeusca (acrónimo de Galicia, Euskadi, y Catalunya) se debatió de manera ácida sobe el compromiso del escritor vasco con el compromiso nacional(ista). Todo este complejo debate ideológico desembocó en 1989 en

otro constituido en torno a la «fatwa» dictada contra el escritor Salman Rusdhie: No es que, desde luego, se justificase el impresentable veredicto, pero el debate transcurrió en torno a la implicación de la literatura y a la posibilidad de la improbable libertad plena del escritor.

A partir de ese momento se abre paso otra idea sorprendente: la que propugna la necesidad de acuerdo entre todos los escritores de una lengua minoritaria, puesto que es más importante el acuerdo que el disenso. Al ser tan pequeña la literatura se suponía que los debates la hacían más frágil. Así, desde esa época, han desaparecido los debates en torno a estéticas diferentes. Esta situación de estabilidad en las opiniones ha motivado la aparición tranquila de los poetas nuevos sin crispación y sin ruptura, a la vez, que, en mi opinión, ha solidificado el canon literario creado en los años 80, que aún se muestra como consolidado en torno a los escritores mayores que se dieron a conocer a finales de los años 70 con Bernardo Atxaga, justamente, a la cabeza.

No sé si puede hablarse de «rupturas silenciosas», pero puede ser una expresión capaz de mostrar lo que fue sucediendo en la poesía vasca de los últimos años. Ese pacto de no agresión se ha mantenido durante mucho tiempo, y sólo pueden contarse tres disensos. En primer lugar, el panfleto de Matías Mujika «La cultura en euskara» que primero circuló por Internet y se dio a conocer en 1997, una visión crítica sobre la situación de la cultura vasca que produjo un largo caudal de posturas en contra de las opiniones del autor; la obra de Iban Zaldua *Obabatiko tranbia* [El tranvía que llega de Obaba], (2002), y el debate sobre los Premios Euskadi (2006). El título del libro del narrador Iban Zaldua hace referencia a los dos Premios Nacionales de narrativa conseguidos por la narrativa vasca en las dos últimas décadas, el concedido a *Obabakoak* de Bernado Atxaga en 1989 y el que se otorgó a la obra de Unai Elorriaga *SPrako tranbia* [Un tranvía a SP] en el año 2002 (me refiero al año de la presentación del premio que se concede a obras publicadas el año anterior, en este caso en 1988 y 2001). En él se realiza un recorrido inteligente y crítico sobre algunos de los temas más importantes de la literatura vasca en ese decenio largo que va desde 1989 al 2002. Los temas tratados conforman la siguiente lista: la preeminencia de la novela en el dece-

nio; un examen contra la poesía; el tamaño de las obras y el hibridismo; la literatura de consumo; el humor en la literatura vasca; la presencia de la literatura de mujeres; la situación de la crítica. La crítica a unos Premios literarios excede el campo de la poesía y no nos detendremos en esta crítica.

En el ambiente postmoderno las interesantes posiciones e ideas, propuestas por Iban Zaldua, no obtuvieron un las consecuencias previstas por el autor y no fueron debatidas, a pesar, insisto, de las originales perspectivas que el autor escribió en su libro y de su tono polemista.

Probablemente el mismo clima de la postmodernidad, donde las posturas hegemónicas se debilitan, hizo que se produjera esa revolución tranquila, que cada autor fuera desarrollando su estética sin que se creara ningún tipo de estallido. A menudo suele definirse la postmodernidad como la época del «todo vale», noción a la que suele agregarse la sentencia de que por ello mismo «nada vale». No estoy tan seguro con ninguna de las dos afirmaciones. En la sensación del «todo vale», algunas propuestas resultan generadoras de textos que se realizan, evidentemente, con una carga de autoconciencia de escritor y exigencia creativa que sobresale sobre otras creaciones artísticas. Y con respecto a la liviandad con la que se acusa a la postmodernidad con ese determinante «nada vale», poco pude decirse, porque en esa determinante negación de todo fruto estético de la postmodernidad sólo queda la generalidad que nada afirma.

En el resquicio que se produce en la crisis de los lenguajes simbolistas y vanguardistas, los poetas vascos han experimentado caminos, que por otro lado, suenan conocidos, en torno a la búsqueda de la legitimación de posturas que atiendan, desde el proceso creativo, a estadios de la sociedad que resultan olvidados o marginales. Rikardo Arregi (1958) ha realizado una propuesta que desde el clasicismo y el culturalismo expresa un mundo sutil de visiones personales; Juanjo Olasagarre (1963) prefiere una estética de la cotidianeidad que cultiva el hibridismo, que reflexiona sobre la importancia decisiva de la historia en la vida de las personas, en las fuerzas exteriores a ellas, que, sin embargo, van a configurar su existencia; Miren Agure Meabe (1962) reflexiona sobre la condición femenina, habla de su vida cotidiana, para crear un

mundo sensitivo que revindica la sexualidad femenina; y Harkaitz Cano (1975) no olvida el surrealismo y el arte contemporáneo para dar expresión a un mundo nuevo.

Los cuarenta poetas vascos que comenzaron a escribir en la década de los noventa llevaron a cabo esta renovación tranquila de manera lenta y poco a poco. Entre 1990 y 1996 su presencia es poco apreciable y visible en el sistema literario vasco y su presencia crece a partir de ese año: publican más libros y existe una mayor incorporación de voces en la plaza de la escritura. Pero habría que hablar de un rasgo que resulta predominante en las literaturas minoritarias. Me refiero a lo que llamamos «autores de un solo libro», autores sin trayectoria. Es evidente que la extensión de un sistema literario ayuda a que los autores mantengan una trayectoria larga y ayuda a la publicación en espacios largos de tiempo. Sin embargo, los poetas que se dieron a conocer a principio de la década abandonaron el campo de la poesía, para quedar en silencio, pasarse a la música o a otro género literario o dedicarse a otra actividad no literaria. Entre los poetas de la década aún hay muchos que son autores de un solo libro.

## Grupos y paisajes

En este panorama literario que vamos describiendo, con su intento de normalización literaria (siempre hablando en los términos relativos de una literatura pequeña), de creación de un sistema literario, donde el mercado comienza a marcar sus pautas de edición y recepción, de jerarquización de géneros, con la novela en primer lugar, de canonización de autores, de intentos de profesionalización de los escritores, de un ambiente en el que junto a grandes logros –sobre todo si se compara la situación de la literatura vasca y de la poesía, con la que tenía lugar durante la dictadura– se observan deficiencias, los poetas que se dan a conocer en la década de los años 90, han optado por la presencia en los premios literarios como forma de conseguir la publicación de su obra, frente al número escaso de publicaciones en las editoras más conocidas del mercado vasco. O han dinamizado pequeñas editoriales que han suplido con entusiasmo la falta de ventas.

En el grupo de los poetas que escriben a partir de 1990 pueden distinguirse dos grupo: los que nacieron en torno a 1963, que resulta un año clave, porque en torno a esa fecha, en los tres años que van de 1962 a 1964 nacieron muchas personas que se han dedicado a la escritura en lengua vasca, aunque no existe explicación para el fenómeno, como ocurre a veces en sistemas literarios minoritarios, y los que nacieron entre 1970 y 1975. La promoción más madura comenzó su andadura en los primeros años de la década y los más jóvenes se dieron a conocer a partir de 1996, año bisagra en la creación de la promoción poética. No es fácil precisar qué llevó a los autores «seniors» comenzar a publicar poesía con una cierta edad, para el sistema vasco que tiene tendencia a mostrar escritores precoces. En algún caso, se debió a una opción personal, es decir a una razón de tipo subjetivo, espera a la madurez para comenzar a publicar; y en otros casos se debió a razones intrasistémicas: dificultades para publicar y publicar poesía específicamente, cambio de género (paso de la narrativa a la poesía)...

Los paisajes citados en el antetítulo se refieren a los paisajes estéticos que pueden percibirse (haciendo una descripción muy general) en los poetas que escriben en la época.

La primera estética clara corresponde a lo que puede llamarse «poesía de la experiencia», título que, como se sabe, proviene de una corriente actual de la poesía española. En poesía vasca no se cumple uno de los requisitos más importantes de la estética: la medida en el verso. Pero sí otro tipo de elementos. Nos referimos a una poesía de la subjetividad, de tema amoroso y de referencia al mundo interior del yo poético. Poesía de la individualidad, contrasta a menudo con una poesía de la «alegoría nacional», con la poesía comprometida. La poesía de la experiencia no desdice de una poesía de aliento filosófico y puede computarse como la que más cercana se encuentra de una concepción simbolista de la poesía. En ella puede observare un gusto por la introspección, por la filosofía de la cotidianeidad, la búsqueda de un lenguaje metafórico que se vuelve a lo sublime, y la tematización de la vida de la voz poética, identificada con el autor o la autora.

Desde luego, y visto desde la cercanía de la contemporaneidad, el grupo aparece poco homogéneo. Desde la vertiente filosófica hasta la preocupación feminista la estética produce diversas for-

mas de creación poética, desde la perspectiva simbolista de la poesía y de la reflexión de la cotidianeidad, este movimiento se ve aquí representado por la poesía de la poeta Miren Agur Meabe (1962) que se centra en un proceso de autoconciencia femenina a través de una reflexión sobre el trabajo cotidiano de la mujer, la erotización del cuerpo y la reflexión del sexo a través de un lenguaje que se basa en la imagen onírica de representación de un mundo que parte de lo cotidiano para presentar un universo de reivindicación de género.

Desde luego una de las características más marcadas de la poesía vasca es la actitud comprometida de su poesía con la identidad nacional o con la utopía de la creación de una sociedad políticamente comprometida con el ideal nacionalista. Esta poesía ha utilizado un lenguaje de base surrealista, dando lugar a una expresión que cree y se crece en las imágenes. La creación de significados políticos con una expresión estetizante se basa en la creación de metáforas que subrayan el significado básico de la búsqueda utópica de un mundo nuevo, aunque la novedad resida en el deseo de creación de una patria que aún no existe. Tampoco es un grupo homogéneo: Aunque una preocupación política anima a estos poetas, puede existir una poesía de tinto vanguardista, y surrealista, sin mención a la alegoría nacional, como la que aquí presenta Harkaitz Cano (1975), una poesía cercana al realismo y al realismo sucio que sí mantiene una cercanía a la alegoría utópica, o una poesía con ecos de la crispada situación política del País Vasco, pero que trabaja con elementos de cotidianeidad, con un lenguaje que no resulta surrealista y que prefiere la alusión a un mundo que circunscribe la vida cotidiana a la que se le da un toque intimista. Resulta curioso constatar que la poesía comprometida, en las últimas producciones y en los libros de los poetas más jóvenes, elabora un doble referente: un discurso amoroso y un discurso político que se entrecruzan en el texto poético.

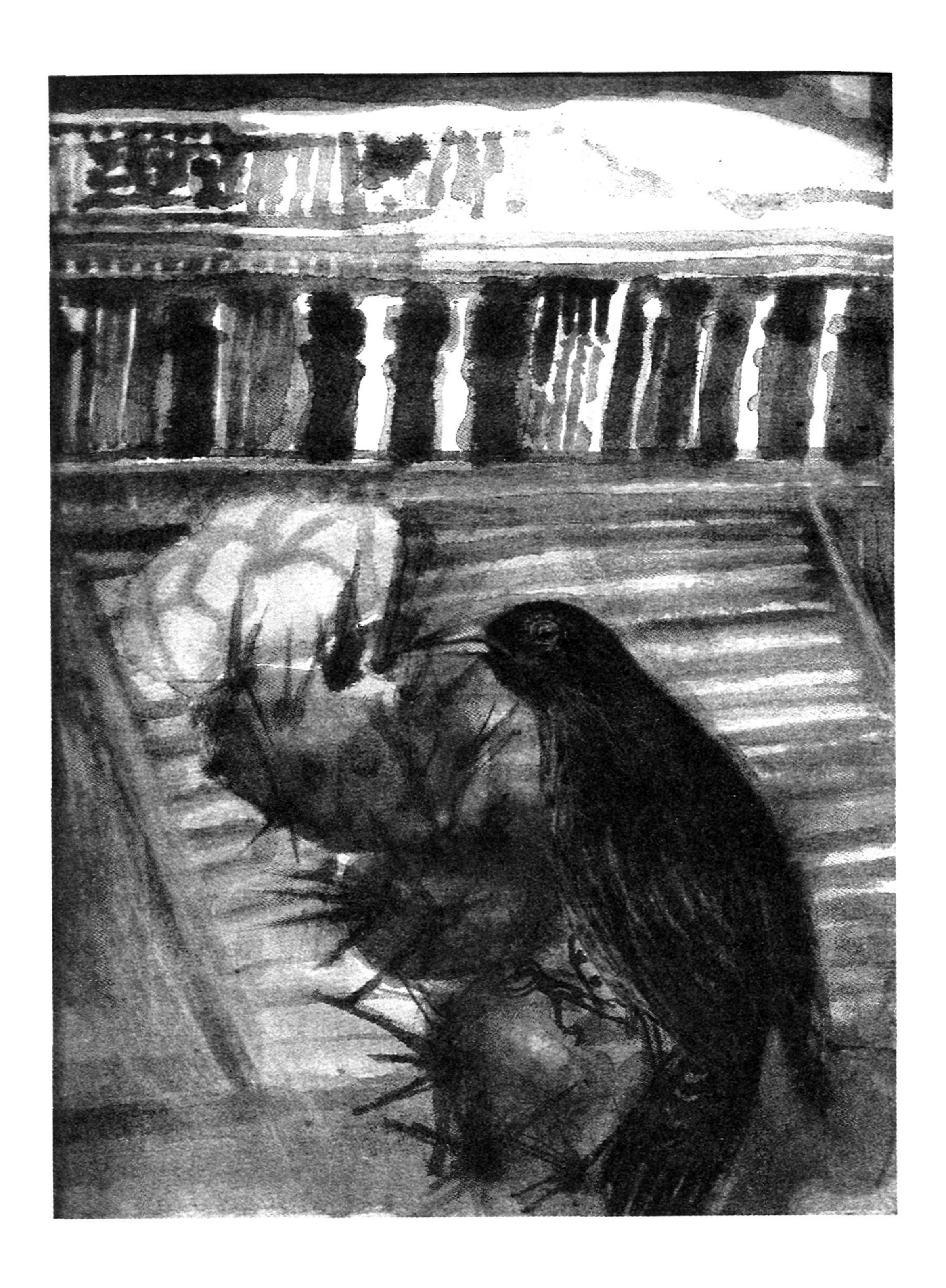
Si bien esta descripción vuelve a rastrear la tensión básica entre simbolismo y vanguardia, entre poesía del yo y poesía del nosotros, es evidente que otras formas poéticas han venido a enriquecer el panorama poético de la lengua vasca. El culturalismo, la referencia al mundo clásico y a una tradición ilustrada europea configura la poesía de Rikardo Arregi (1958), de manera que una

poesía con ecos de ricas formas elaboradas por la poesía rusa se unen a una estética de la sensibilidad y la reelaboración de un lenguaje sutil.

La entrada de la postmodernidad en la poesía ha acabado con las posiciones hegemónicas. Por ello, la polifonía y el hibridismo de la poesía de Juanjo Olasagarre (1963) se configuran como algunas de las propiedades de una poesía en permanente elaboración y novedad. Conceptos como ironía, descanonización, polifonía, multiplicidad de identidades, hibridismo, carnavalización, constructivismo, pluralismo estético son también elementos que configuran la actual poesía vasca que ha visto con claridad que en un sistema minoritario el libro de poemas debe discurrir junto a la salida a la calle de la poesía. La performance, el diálogo entre poetas, músicos y creadores audiovisuales han ido determinando un nuevo camino de aproximación de la poesía vasca a los lectores y oyentes de poesía.

Ya en los años 60 y 70, los cantantes vascos apoyaron y se apoyaron en las creaciones de los poetas clásicos para dar a conocer la poesía vasca. Ahora los poetas contemporáneos han establecido dos caminos de colaboración entre las artes. El primero, y más conocido, consiste en la colaboración entre un poeta y un cantante que pone música a los textos elaborados por aquél; se trata de crear discos monográficos, diálogos entre un solo cantante y un solo poeta, que a veces colaboran de manera casi exclusiva. La segunda vía es más complicada y supone la elaboración de espectáculos en los que el poeta y el músico colaboran con un artista plástico (que crea una pintura durante el recitado, que luego puede guardarse o destruirse), apoyados con creaciones de vídeo o cine. En este caso el recital puede tener un hilo argumental y puede recitar textos de varios poetas, no sólo del poeta que toma parte en el recital. Las lecturas de los poetas, las clásicas donde un autor lee sus textos, han sido promocionadas, pero con un éxito relativo ©


Biblioteca



# Queríamos un mundo distinto

## Marco Antonio Campos

Nacido en Granada en 1958, Luis García Montero es uno de los poetas más queribles y afamados de España, y por eso, más susceptible al ejercicio de la envidia y el resentimiento ajenos. La envidia se vuelve viscosa, como cuando en su caso, la calumnia del colega universitario es convalidada jurídicamente por la sentencia de oligofrénico togado. A la naturaleza humana le es más fácil condolerse del fracaso que disfrutar o tolerar el éxito ajeno. No se necesita decirlo o decírselo; él mismo sabe dónde se hallan los alacranes emboscados y ha escrito sobre las flores envenenadas de los «halagos homicidas y [los] murmullos de coctel».

Octavio Paz tituló una antología suya *La centena*; García Montero le ha puesto a la suya *La cincuentena*. Armada en 2008 cada pieza lírica quería ser asimismo un año de vida. Dividida en tres partes («Palabra», «Edad», «Amor»), los poemas que selecciona aquí son también una antología del alma.

Con las piedras pequeñas que ha recogido a lo largo del camino por más de cincuenta años García Montero ha hecho de su obra una bella y alta casa y con las cosas simples y la grisalla de lo rutinario ha creado un orbe hondo y melancólico recrecido por el desgaste y la pérdida, por el adiós sin regreso y lo que no fue o no pudo ser. En su obra la felicidad tiene una parte dolorosa y la nostalgia algo tenuemente deleitable. Buena parte de su poesía testimonia las esperanzas que quedaron en la bodega de los trastos viejos, la conciencia de que «todo se apaga» y el dolor de saber que se envejece sin haber aprendido muy bien ni siquiera a despe-

---

Luis García Montero: *La cincuentena Antología.* Los libros del Tucán, México, 2009.

dirse. Su poesía parece escrita en una terraza al atardecer bajo un cielo amarillo del otoño triste. La poesía del realista que, por un lado, esperó demasiado de los sueños, y por otro, del soñador que no sabe, o al menos cree no saber, vivir muy bien la realidad.

Como entre nosotros López Velarde, Bonifaz Nuño y Jaime Sabines, para Luis García Montero el lecho de los amantes fue el centro del centro en el mundo, y como López Velarde pudo haber dicho:

En mi pecho feliz no hubo cosa
de cristal, terracota o madera,
que abrazada por mí no tuviera
movimientos humanos de esposa.

En sus poemas hallamos las mujeres que encontró en su camino: la primera cuya casa era ajena, la que parece hecha a la medida del verso que escribió Garcilaso, la que se entraña en la poesía hasta ser la misma poesía, la que sólo existe mientras el autor no rompe la página, la que *de otra manera* crea la imaginación años después, la que su cuerpo daba las palabras que creaban un idioma, la que se espera y tiende a desesperar, la que se pierde pero todavía se espera, las fugaces relaciones que fueron como soles arrebatados, en fin y en suma, una mujer de todos los días en un día, una mujer *completamente viernes*. García Montero hereda la hermosa tradición amorosa del siglo de oro y del romanticismo españoles, pero ante todo, me doy por creer, de dos poetas: Garcilaso y Bécquer. No en balde en su honda elegía a Rafael Alberti, García Montero recuerda que el poeta nacido en Santa María guardaba en su voz y en las páginas de sus libros «una violeta de Bécquer», es decir, la violeta que compartían y ahora la preserva uno de los dos.

Miembro actual del partido Izquierda Unida, si algo conmueve de España a García Montero, desde los años tardíos del franquismo, es la Segunda República (1931-1939), a la que no deja de ver como una edad dorada que aniquiló la dictadura. Una nostalgia por lo que no se vivió, pero que quedó intensamente viva en su derrota. Para él la República desde joven ha sido algo furiosamente actual. En los 17 años que le tocaron vivir bajo la dictadura franquista, García Montero jamás se sintió bien en esa España.

¿Qué mejor resumen de aquel tardío franquismo que estos amargos y desilusionados versos?

Las cenizas vivían
como lobos cansados en el televisor.
Allí estaban los himnos,
los santos y el Caudillo,
tras su mundo imperial de la espada y la bruma,
enfermos y apoyados
en la fragilidad de una madera inútil.
Por un momento rotos,
pareció que se habían quedado sin país.

Además de los cientos de miles de caídos y exiliados, entre muchas cosas, la República, para García Montero, representan una gran tragedia los poetas que vivieron muriéndola o la murieron viviéndola: Antonio Machado, Alberti, García Lorca, Cernuda, Miguel Hernández... En su poema «Colliure», LGM recuerda la visita a la tumba de Machado, en la frontera del lado francés –lo acompañaba el poeta Ángel González–, y escribe versos que compendian en un símbolo luctuoso toda la pérdida: «Aquello que perdimos una vez,/ y el frío de las manos, la palabra en el tiempo,/el dolor de las vidas que se cortan/ en el cristal de los destinos rotos,/ descansa hoy, casi desnudo,/ en una tumba de poeta». Ningún sitio se llamaba entonces el país de la utopía.

Con la desruralización global, en gran medida los poetas del siglo anterior desplazaron como uno de los motivos centrales a la naturaleza sustituyéndola por la ciudad. Salvo libros, secciones de poemas o poemas de autores excepcionales que describieron prodigiosamente la naturaleza, como el chileno Pablo Neruda («La lámpara en la tierra», «Alturas de Macchu Picchu»), el colombiano Aurelio Arturo (*Morada al sur*), el mexicano Carlos Pellicer (*Colores en el mar*, *Piedra de sacrificios*, *Hora y 20*, *Hora de junio*) y el español Claudio Rodríguez (*El don de la ebriedad*), ocurrió eso, y mientras más corre el tiempo mayormente la poesía se puebla de menciones urbanas, y cuando se describen los elementos de la naturaleza, casi siempre son vistos *desde* la ciudad. En el mapa de los libros de García Montero las ciudades se multiplican: aque-

llas en las que vivió largos años, en las que residió algún tiempo, por las que se pasó de manera fugitiva, las que se imaginaron, o aun alguna, como París, adonde él llevaría a la madre inolvidable a que la ande y la conozca *imposiblemente* cuando ella tenía la verde edad de los 20 años («Dentro de nada,/ cuando me den permiso,/ las fieras de mi tiempo,/ cumpliré una palabra que nunca me pediste. Te llevaré a París»). Pero hay sobre todo una línea definitiva que une a dos ciudades que han sido el mundo de ese mundo: Granada y Madrid. Granada es la ciudad natal, es «el puerto de la infancia» donde el Genil corre, la casa con los «tilos al borde del jardín», las alamedas, los portales, las casas cerradas, las tabernas viejas, la universidad, la Sierra Nevada, las primeras mujeres, los primeros amigos. Esa Granada que se mira como un «cielo iluminado» o es recordada como «íntima, hermosamente obscena». Madrid, por su lado, es la nueva casa familiar –la esposa, los hijos–, los trabajos, el mundo cultural, la vida diaria en restoranes, bares, mercados, oficinas, bancos, y claro, el puerto de matrícula por el que se viaja al mundo.

Estoy de hecho seguro de que si a Garcia Montero le preguntaran si hay alguna diferencia entre poesía y vida, diría que ninguna. Las lecturas en él son vida y la vida se vuelve literatura. No en balde en sus versos de manera constante se interroga sobre la escritura: qué es y para qué sirve la poesía y qué es y qué significa el idioma en el que se escribe. Poesía en gran medida confesional, el asunto principal de la obra de Luis García Montero es Luis García Montero y como Ungaretti ha ido escribiendo una obra como una «bella biografía».

Lector a la vez lúdico y crítico, en poemas, ensayos y entrevistas ha declarado su gusto, entusiasmo o apasionamiento por poetas latinoamericanos y españoles, como algunos del siglo que nos dejó, quienes aun pueden volverse calles en la ciudad imaginaria por la que él anda a diario, y se llaman Borges, Neruda, Machado, Juan Ramón, o esos otros, a los que encuentra en un bar o en café o en una esquina como si aún vivieran (Lorca, Cernuda, Alberti, Ángel González).

Algunos versos suyos quedan en la casa del corazón, como éstos, de una verdad casi proverbial, donde reflexiona sobre su relación con la madre:

Sólo somos injustos de verdad
cuando sabemos que el amor
no pasará factura.

O estos otros, que a la vez impresionan y alivian:

Algo definitivo,
como un tiro de gracia,
nos ayuda a vivir.

O éste, henchido de ternura: «Un hijo es el segundo país donde nacemos».

Nadie, que lea esta cincuentena, puede dejar de conmoverse o impresionarse, al menos con un puñado de piezas líricas: «Madre», «El insomnio de Jovellanos», «Nochevieja (1940, 1970, 2000»), «Rafael Alberti» y «Colliure». García Montero ha publicado cerca de una decena de libros de poesía; de ellos, quizá el más significativo sea *Habitaciones separadas*, uno de los más hermosos de nuestra lengua de la segunda mitad del siglo XX.

Si no en la realidad, sí de manera figurada, en esta antología personal de Luis García Montero, hay un itinerario silencioso que une –adaptaríamos una línea suya– «mis últimos poemas y mis primeros versos».

No sé si se podría designarlo como *poeta de la experiencia*; la poesía va más allá de los marbetes; desde la primera lectura de todos sus libros lo he leído como es, como un verdadero poeta, alguien que nos habla entrañablemente de alma a alma, alguien que alguna vez soñó, como soñamos muchos, en un mundo distinto, por el que todavía luchamos y soñamos sabiendo que no tiene remedio ©

# Azaña: la voz de la desolación

Isabel de Armas

«La lectura de Azaña –escribe Santos Juliá– despertó mi interés por nuestra reciente historia, tan recusada por una generación que había recibido desde escuelas, púlpitos y tribunas el gran relato de la cruzada de una España verdadera contra otra España que no lo era, sino Anti-España». Los discursos y diálogos de aquel escritor y político le llevaron a plantearse en serio una cuestión muy importante: ¿cómo fue posible que en la España de los años treinta, de la República y de la Guerra Civil, alguien dijera esas cosas y las dijera así? Leer a Azaña le llevó a ver con claridad que un pasado del que nos cortó abruptamente la guerra de nuestros padres, se convertía, al descubrir su palabra, en un tiempo digno de ser descifrado, un pasado en el que era preciso hurgar porque en él podían encerrarse algunas de las claves para una cabal comprensión del tiempo presente y sus miserias.

Tras años de profundizar en la obra de su personaje, Santos Juliá decidió escribir la biografía política de Manuel Azaña. «El resultado fue –comenta el propio autor– que aquella biografía quedó manca de la guerra y del destierro, coja de juventud e hinchada sobremanera de República. Con su nuevo trabajo, *Vida y tiempo de Manuel Azaña (1880-1940)*, el profesor Juliá consigue narrar desde una base documental mucho más sólida la vida entera del personaje, prestando una especial atención a su familia, a su infancia y juventud, a sus amistades, sus aficiones y gustos, al empleo de su tiempo, su trabajo, sus lecturas, los ámbitos de sociabilidad en los que se movía, los debates en los que participa-

---

Santos Juliá: *Vida y tiempo de Manuel Azaña (1880-1940)*, Taurus, Madrid, 2008.

ba, su trabajo en el Ateneo de Madrid, su militancia de diez años en el Partido Reformista, su obra de creación y crítica literaria, los años de gobierno y oposición, su política de paz durante la Guerra Civil y la persecución a la que fue sometido en el exilio. Todo recibe en este libro una nueva luz proyectada gracias a la exhaustiva documentación reunida por vez primera en la reciente edición de sus obras completas.

Manuel Azaña fue dejando tras de sí una obra variada e inmensa que ha sufrido largos años de destierro hasta su lenta e intermitente recuperación. Primero desde México, con las *Obras Completas* editadas por Juan Marichal, y luego con la publicación en España de artículos, folletos, diarios, discursos y cartas que no pudieron ser recogidos en aquella edición, quedaba aún por analizar toda su obra escrita y hablada como un flujo continuo que arranca con sus artículos juveniles y culmina en sus cartas del exilio.

Hoy es posible conocer toda esa obra y medir en su auténtico valor la presencia de Azaña en las letras y la política españolas. Para Santos Juliá, si fueron pocos los que expresaron con igual altura el ideal reformista de la República, nadie habló con mayor hondura de lo que él mismo denominó su cruel e inmerecido destino, ya que nunca se dejó llevar por el rencor ni clamó por la venganza. Por el contrario, siempre, desde el primer momento, invocó la paz.

## Era mejor de lo que parecía

Orfandad prematura y soledad son las notas dominantes del pequeño Manuel en el primer Alcalá de su vida, la fuente de su primera sensibilidad impregnada de tristeza, sin que nadie le facilite la expansión emocional. Tenderá luego a atribuir su indecisión y su timidez a aquellos años de su infancia alcalaína en la que vivió, huérfano de madre y padre, una profunda soledad.

De la experiencia religiosa en su adolescencia transcurrida en el internado agustino de el Escorial, Santos Juliá destaca que después de haberla sentido «como un delirio o como una violenta efusión sensual entreverada de sentimentalismo exasperado, después de

haber probado la terrible fascinación de la vivencia de culpa y reconciliación y de haber fracasado en su primer intento de unión estática con lo divino y, en fin, después de haber mantenido la observancia de la religión por un mero sentimiento de prudencia humana, no quedaba más alternativa que la práctica religiosa como costumbre o la inevitable escisión, el rompimiento». Andando el tiempo, Azaña se hizo un firme propósito: impedir que los frailes enseñen ciencia y construir una visión de la historia de España liberada del doble fardo de la Iglesia y de la monarquía. Pero, según Juliá, su personaje nunca fue enemigo de la religión; siempre mostró, más que una condescendiente comprensión, un respeto profundo por los creyentes. Sentía rechazo de la religión pública aunque mantuviera en su interior el respeto a la religión privada.

De la vida sentimental y amorosa de Azaña, Santos Juliá nos cuenta de un joven deslumbrado por las luces de la capital, por sus teatros y *music-halls*, que alardea ante sus amigos alcalaínos de «amoríos mercenarios» y de bailes y carnavales y que gozará sus primeras experiencias amatorias con Consuelito, pupila de una casa de las llamadas de mal vivir, a la que acabó poniendo un piso y con la que se fue a vivir. Más tarde, con treinta y dos años, se enamora en París de una niña de quince, hija de un amigo suyo, pero no se atreve a manifestar abiertamente sus sentimientos.

Entre 1913 y 1914, Azaña, siendo secretario del Ateneo, descubre al que será su íntimo amigo de por vida, Cipriano Rivas Cherif, literato precoz y once años más joven que él. Juliá resume el definitivo encuentro diciendo: «Nacía así una amistad particular, que daría mucho de qué hablar y que determinó en una medida, entonces imposible de sospechar, la vida, los trabajos y el destino de los dos amigos».

Cumplidos ya los cuarenta y ocho años, Azaña vuelve a sentir de nuevo lo que sintió en París cuando tenía treinta y dos. Ahora, al borde de los cincuenta años, se siente profundamente atraído por una joven a la que dobla en edad y que era, además, la hermana pequeña de su más íntimo amigo, Cipriano. Superadas las indecisiones, Manolo y Dolores se casaron en la iglesia madrileña de los Jerónimos, el 27 de febrero de 1929.

## El intelectual y el político

Hacia finales de 1900, Azaña comienza a frecuentar el Ateneo, institución presidida entonces por Segismundo Moret y de la que eran vicepresidentes primero y segundo Marcelino Menéndez Pelayo y el conde de Romanones. El Ateneo era todavía, en definición de Ernesto Jiménez Caballero, «la herencia romántica de una España que había dejado la *Iglesia* y que todavía no ha construido la *Universidad*». El Ateneo era bullicio de jóvenes y propuesta de regeneración de mayores. Era también, como siempre había sido, lugar de conferencias eruditas y de ciclos sobre los más diversos problemas de actualidad. Allí se estrena Manuel Azaña, que prueba sus habilidades literarias a la par que su capacidad para el debate de las ideas.

Juliá apunta que, a partir de 1904, con su vuelta a Alcalá de Henares, la vida de su protagonista cambió de rumbo. Durante un tiempo permanece en la sombra. «Ha dejado los veinticinco años y –escribe su biógrafo– no ha vuelto a tener más presencia pública que estampar su firma en una especie de carta-manifiesto que decenas de intelectuales dirigen en noviembre de 1906 a Alejandro Pidal y Mon».

Cuando han pasado otros cinco años, Manuel Azaña ve que su vida no puede seguir así. Entonces decide romper con Alcalá, igual que había roto años antes con El Escorial y, en 1911, reaparece en la vida pública para afirmar que no hay más camino que la democracia; que el «problema de España» consiste en organizar democráticamente su Estado, única medicina para acabar con el «apartamiento de la vida cultural de Europa». La tarea que el Azaña político se plantea se traduce en: un municipio que restaurar, un caciquismo que erradicar, un Estado que construir, una democracia por establecer y una acción política por desarrollar. En fin, casi nada.

En febrero de 1911 solicitó de la Junta de Ampliación de Estudios una pensión por un periodo de seis meses, con el propósito de seguir cursos de Derecho civil francés en la Universidad de París. Finalizado el periodo de ayuda, el becado volvió a solicitar una prórroga de otros seis meses pero le fue denegada.

Azaña permaneció a su costa en la capital francesa hasta octubre de 1912. Fue su primera salida, y muy bien aprovechada, al extranjero.

## Entre político y literato

El biógrafo apunta que la voracidad lectora y la falta de constancia son las notas dominantes de su biografiado como escritor, atribuibles a su falta de ambición, a la falta de un maestro y a la falta de compromiso público con la escritura. Azaña con frecuencia siente, y así lo manifiesta en sus escritos, un malestar difuso consigo mismo y con las dudas que le paralizan; un malestar derivado de la convicción de saberse dotado para la política y para la literatura pero que por azares de la vida no ha podido o no ha sabido desarrollar. Santos Juliá puntualiza: «Nada de eso. Azaña está ahí, mientras lamenta perder el tiempo, en dos de los centros más activos de la vida política e intelectual de su generación: el Partido Reformista y el Ateneo».

Durante años y años se mantiene don Manuel en el tira y afloja de su auténtica vocación literaria. Cuando en 1927 publica, por fin, *El jardín de los frailes*, siente que ya sí despunta como literato y se pregunta si acaso no será ésta su verdadera vocación. Sin embargo, acaba por creer que vale más para la política, dada su «propensión realística», que consiste en ver las cuestiones tal como verdaderamente se plantean, desterrando de sus juicios la influencia de los deseos y de la imaginación.

Según su biógrafo, en política Azaña destaca por su liberalismo templado, por su reivindicación de la democracia, por su interés por la cuestión social, por su confianza en la razón y en la ley como instrumentos del progreso social y por la llamada a la responsabilidad. Este derroche de cualidades le llevó a militar en el Partido Reformista, sumándose a aquella «enorme legión de jóvenes –escribe en sus *Memorias*– y de gente moderna que no rinden culto a la forma, pero a quienes les parece enteco y pobre vuestro liberalismo, que quieren reformas hondas, progresivas». Este optimismo inicial se va a ir convirtiendo, en el transcurso de nueve años, en pesimismo total. Gradualmente se manifiesta más

cáustico con los reformistas, hasta que ve con toda claridad la quiebra del reformismo.

«La vía posibilista a la democracia –escribe Juliá–, el reformismo, estaba en quiebra; los intelectuales del 98 nunca habían tenido política y los del 14 habían naufragado en la abstención; todo junto había conducido a la postración actual». Corre el año 1924 y Manuel Azaña se ha quedado sin el Ateneo y sin sus publicaciones, *La Pluma* y *España*, también ha abandonado su militancia política de diez años. ¿Qué hacer, cuando ha cumplido 44 años y todo a lo que había entregado sus afanes se ha disuelto en el aire?.

Pocos meses después, en la rebotica del farmacéutico Giral, junto a un grupo de antiguos amigos y conocidos, comenzó a trabajar activamente «en la preparación de la República», con la creación, en mayo de 1925, de Acción Republicana. Una nueva entidad que en su circular número 1 tranquilizaba a todos asegurando que no pretendía crear un partido nuevo, sino únicamente que en todas las localidades en las que hubiera grupos republicanos se constituyera una representación de Alianza.

Santos Juliá destaca que, a partir de entonces, la táctica política de su personaje consiste en reforzar, cada vez más, la recién creada Alianza, y evitar dejarse arrastrar en ninguna de estas dos direcciones: ni subordinación a Lerroux ni ruptura con los socialistas. En resumen, puede decirse que la actitud de Azaña consiste en mirar atrás para proponer un arriesgado salto adelante o, como apuntaba desde joven, recoger la tradición para corregirla por la razón. «Ahí radica –escribe su biógrafo– la originalidad de sus discursos como actos políticos encaminados a la construcción de un nuevo Estado».

El historiador apunta que, de los tres proyectos que Azaña había impulsado –unidad de las izquierdas republicanas en un solo partido, alianza con el republicanismo de centro y renovación de la coalición con los socialistas–, tras las elecciones de 1933, sólo el primero había llegado a buen puerto, el segundo estaba bien encarrilado pero avanzaba lentamente, y el tercero acabó en fiasco. También Santos Juliá quiere dejar claro que, los mensajes de su protagonista, tras el triunfo en las elecciones de la entonces reciente coalición del Frente Popular, iban todos en la misma

dirección: tranquilizar los ánimos, asentar la democracia, aplicar lealmente el programa electoral, democratizar el ejército, aprobar la amnistía, restablecer el orden y aplicar la ley.

### «¡Nos dejan solos!»

Tras el golpe de Estado de julio de 1936, Manuel Azaña muy pronto se convenció, no de que la República fuera a ser derrotada, sino de que, abandonada por las potencias democráticas –se hizo evidente que Francia y Gran Bretaña no venderían armas al legítimo gobierno de la República–, nunca podría ganar aquella guerra. «¡Nos dejan solos!», se lamentó ante Corpus Barga. Su impotencia, lamento, gemido y desolación, se expresan a través de Garcés, personaje central de *La velada en Benicarló*. Todo se traduce en dolor y tentación de abandono, que siempre acaba por rechazar: En Agosto de 1936, cuando se hizo patente la crueldad de la guerra; en noviembre, cuando tuvo que aceptar a los sindicalistas en el gobierno; pero también en mayo de 1937, cuando reconoce que su moral se ha quebrantado; y en marzo y, otra vez, en agosto de 1938, cuando ya es evidente la imposibilidad de triunfo.

Como presidente de la vapuleada República se aferró contra toda esperanza a dos firmes convicciones: la primera, que Francia y Gran Bretaña no podían permitir en España el triunfo de los rebeldes sostenidos por Italia y Alemania; la segunda, que si Italia y Alemania así lo decidían, Franco no tendría más remedio que suspender las hostilidades. Sin embargo, la realidad le mostraba que ya no había más remedio que reconocer que esa República amada había muerto. En cuanto a él mismo, se lamentaba: «La guerra ha liquidado mi utilidad política. Me ha inscrito en el cuerpo de los inválidos».

Al finalizar la contienda, los triunfadores decidieron aplicar a Azaña con todo su rigor la ley de 9 de febrero de 1939, de responsabilidades políticas, que comprendía a todas las personas que contribuyeron «a crear o a agravar la subversión de todo orden de que se hizo víctima a España». En los informes recibidos por el juez instructor, las imágenes del ya ex presidente de la

República eran, la de un pervertido sexual, un masón, un marxista disfrazado, un enemigo del ejército y un rencoroso adversario de la religión.

El 3 de noviembre de 1940, en el Hotel de Midi, de la localidad francesa de Montauban, en la angustia y la soledad del destierro, falleció Azaña. Casi setenta años después de su muerte, don Manuel no está enterrado del todo, cuando biógrafos como Santos Juliá hablan de nuevo de él con admiración, y tratando de despojar a su personaje de la idolatría incondicional de algunos y del odio feroz de muchos, para que así pueda ocupar a gusto su lugar en la historia ©

# La magia de la tinta crítica

David López

El ensayista es «un hombre a la intemperie, perdido entre los escombros de un mundo histórico y los restos de una visión arrogante de sí mismo». Lo dijo Martín Cerda en *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*, un libro que fue publicado por primera vez en Chile en 1982 y que acaba de ser reeditado en España por la editorial Veintisiete Letras.

*La palabra quebrada* se presenta a sí misma como un ensayo sobre el ensayo, pero lo que encontramos en ella es mucho más. Del ensayo –esa peculiar forma de expresión del pensamiento moderno– parece ocuparse solo la primera de las cuatro partes en que se estructura el libro. Las otras tres producen cierta desconfianza inicial, pues muestran el aspecto de un *collage* de interesantes pero inconexas reflexiones. Parecería que Martín Cerda, una vez concluida su disertación sobre el estatus filosófico y literario del ensayo, hubiera aprovechado para hablar un poco de todo, de todo lo que, forzando mucho, pudiera entenderse tangencial con ese fenómeno expresivo fundado Montaigne. Pero ese desorden es sólo epidérmico: lo mejor de esta obra está en el oscuro fondo de sus párrafos. Se trata de una tragedia cuya coherencia interna, y cuyo dolor heroico, es la trabazón invisible de una sucesión de capítulos aparentemente inconexos: una tragedia que discurre entre el Génesis y el Apocalipsis de un sueño: la salvación del hombre mediante la monoteísta fe en la Razón... y mediante la fe en que Dios es un ídolo yermo. En esa tragedia el ensayo ten-

---

Martín Cerda: *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*, Veintisiete letras, Madrid, 2008.

dría un gran protagonismo, pues sería la expresión de una nueva forma de pensar y de escribir lo pensado.

*La palabra quebrada* es una obra escrita en buen español, inteligente, capaz de aunar la frescura con la melancolía. Pero está saturada de citas, todas ellas de escritores «modernos» (si retrotraemos la modernidad filosófica a Montaigne, con el permiso de su compatriota Descartes). Sorprende el hecho de que en algunas de esas citas se indique directamente el autor y en otras –solo siete– se haga referencia a un índice que aparece al final del libro. También sorprende que no todas las citas en francés se hayan traducido.

En la primera parte de esta obra Martín Cerda ensaya una definición multidimensional del ensayo. Para ello traza una línea histórica que arrancaría con Montaigne y que desembocaría en los sufrientes ensayistas del siglo XX. El ensayo se caracterizaría por su vocación herética, por su alergia al compromiso con lo socialmente aceptado, por problematizar el sentido común. Esta forma extrema de pensar y de escribir lo pensado propiciaría una forma literaria: el escrito fragmentario. Según Martín Cerda el ensayista expresa en su literatura una mirada discontinua, titubeante, quebrada, pero a la vez esperanzada y anhelante. Nunca llega a la fría perfección del sistema, pero la sueña. Mientras tanto ensaya pensar verdades, aunque sean inconexas, ocupado «de cuestiones siempre urgentes, radicalmente urgentes para todo hombre cuya vida esté orientada al reconocimiento del origen problemático de toda realidad humana». El ensayista por tanto, según lo presenta Martín Cerda, es el gran héroe y el gran mártir de la tragedia que se desarrolla en la zona invisible de esta obra. En él bulle y se autodespliega la Razón –esa potencia salvífica capaz de desautorizar al propio Dios–.

Uno de los autores más citados en *La palabra quebrada* es Lukács, el célebre escolástico del marxismo. Sus ideas sobre el ensayo pueblan las páginas de esta obra. La más fértil, a mi juicio, aparece en la página 37: el ensayista está enfrentado permanentemente a una «materia prima informe». Y es que al parecer el héroe del pensamiento moderno vive rodeado de lo que sería el infierno para un héroe del pensamiento pitagórico/platónico. Me refiero al caos, al infinito no matematizable: eso informe que no muestra

leyes universales ni formas eternas. El ensayista viviría a la intemperie, expuesto, pertrechado con su razón, tiritando en esas alturas gélidas y luminosas en las que Nietzsche vivió en fascinada y sufriente soledad.

La primera parte de este libro de Martín Cerda concluye con un epígrafe titulado, «Del ensayista», cuyo autor corresponde, por completo Lukács. Llama la atención que Martín Cerda haya delegado en Lukács la labor de cerrar su disertación sobre el ensayo. Lukács fue un lúcido pensador, pero iluminado, fanatizado, por la religión marxista. Su marxismo no llevó esa mesura que Martín Cerda atribuye al gran Montaigne.

La segunda parte de este «ensayo sobre el ensayo» parece haberse olvidado del ensayo, pero en realidad narra, fragmentariamente, el despliegue en la Historia del sueño de la razón moderna... sin dejar nunca de soñarlo. Desde la cosmovisión neomarxista, Martín Cerda analiza el cosmos burgués. Ese cosmos se caracterizaría por su necesidad de inmanencia material, de concreción y de seguridad mundana: la ciudad, el mercado, la casa. La ciudad sería el universo para el pensador moderno, la materia prima de su inspiración, y también su infierno. Martín Cerda recuerda el rechazo que Freud sintió por Viena; y una inquietante cita de Ortega –su admirado Ortega–: «La ciudad moderna no produce, consume. Y esto, que es verdad en el orden económico, ¿no lo es también en los demás?»

La ciudad habría generado una prosa caracterizada por su transparencia, por su interés por el dato concreto, por expresar con radical claridad eso que para el burgués es la realidad. El pensador burgués, ayudado, entre otros, por el impulso de Francis Bacon, sería una especie de cruzado contra los idola: esas creencias falsas que obstaculizarían la eficacia salvífica de la razón moderna. Habría surgido «un nuevo héroe de la sociedad moderna», el cual ya no estaría al servicio de un príncipe, sino del mercado. Y podría hacerse rico: podría alcanzar lo máximo que ofrece el cosmos burgués.

Francis Bacon aparece citado y comentado en muchas páginas de esta obra. Martín Cerda lo ubica en algo así como la patrística del credo racionalista moderno, pero mantiene una inteligente distancia de este credo al tratar el tema de Dios. Con ironía y buen

talante filosófico describe el espíritu materialista y pragmático del burgués: un ser humano que ya no necesita a Dios. Esa indiferencia religiosa, según Martín Cerda, habría propiciado el ateísmo militante más extremo. La ciudad se habría llenado así de pensadores desmitologizadores, atentos a lo colectivamente perceptible, a lo material, a lo radicalmente humano, a lo social. La nueva fe habría convertido a Dios en un mueble inservible; y hasta peligroso.

Pero esa fe pidió sangre y llegó la revolución francesa con su régimen del Terror; y con su credo de hierro. Martín Cerda es un racionalista capaz de utilizar la expresión «terrorismo de la Razón»; y está de acuerdo con Rivarol en esta idea: el Terror no fue un accidente en la marcha de la Revolución, sino una conclusión lógica de la racionalización total de la vida. Y con Edgar Morin en esta otra: muchos intelectuales asumieron el nauseabundo papel de servir a la «clase sacerdotal» de la Revolución.

Para Martín Cerda la «escritura burguesa, a partir del romanticismo, se transformó en un gesto cada vez más crepuscular». Desencanto, aburrimiento, frío, vacuidad. El pesimismo se habría convertido así en una epidemia del burgo. Martín Cerda creyó que fue un fenómeno históricamente insólito, quizás porque no leyó estudios sobre el surgimiento, entre los siglos VIII y VII a. C., del movimiento renunciante en las hiperpobladas ciudades de la India antigua.

«Naufragio, hundimiento, ocaso, caída y crepúsculo: estos son, sin duda, los vocablos que se encuentran con mayor frecuencia en los pensadores y escritores burgueses desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera postguerra de este siglo.» Lo dice Martín Cerda poco antes de cerrar la segunda parte de su obra. Ya sentimos el oscuro movimiento de la tragedia que ruge bajo sus párrafos. Los últimos rugidos llegarán en la cuarta parte y en el arranque del epílogo.

Pero antes se nos ofrece, en la tercera parte, un estudio del hábitat del ensayista: su rincón privado dentro de la maraña hostil del burgo: el lugar mágico donde ocurre el prodigio del pensar, del estudiar, del escribir. Se habla de la casa burguesa, de los muebles, del círculo iluminado por la lámpara en el escritorio. Martín Cerda rescata una refrescante cita de Nietzsche, el cual despreció

a Flaubert por afirmar que sólo se podía pensar y escribir sentado: «¡Con esto te tengo, nihilista! La carne del trasero es cabalmente pecado contra el espíritu santo. Solo tienen valor los pensamientos caminados».

Y, finalmente, en la cuarta parte de esta obra de Martín Cerda la tragedia alcanza su máxima intensidad, su máximo horror... y su máximo interés. Y es que se ha llegado al inefable siglo veinte: las masas anónimas, la nada bulliciosa de la calle, los testimonios de seres humanos aturdidos por la dificultad de ser en un mundo que Max Weber calificó como desencantado, las atrocidades totalitarias del nazismo y del marxismo no solo soviético... Un siglo extraño, frío, atroz, desconcertante para los que creyeron en las grandes promesas de la razón moderna. Pero a pesar de todo Martín Cerda, que siempre vivió en ese siglo impresionante, quiso que su tragedia se desintegrase finalmente en la luz, en la esperanza; y cerró su obra así:

«No es ésta, sin embargo, la primera vez que el hombre se queda a la intemperie, expuesto al embate de fuerzas que no logra dominar con la mirada, el pensamiento y la imaginación. En cada una de esas ocasiones fue la razón o el espíritu crítico el que, en último trámite, señaló una salida razonable a la situación de apremio extremo en que se estaba, e iluminó en medio del desaliento la certeza o la esperanza en el mañana.»

Martín Cerda se reafirmó así como creyente en la Filosofía, en el ensayo... en la magia de la tinta crítica

# Cruce de caminos

Rafael Espejo

## 1. LA EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA

Once años han transcurrido desde que Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) publicó el que considera su primer poemario: *Métodos de la noche* (Hiperión, 1998). Desde entonces no se ha entretenido, quiero decir: se ha entretenido, pero escribiendo. Y lo ha hecho, además, a un ritmo compulsivo, lo que viene a demostrar que no se ha equivocado de oficio, que en él coinciden vocación y trabajo: nueve libros de poemas, tres de relatos, uno de aforismos y microensayos, cuatro novelas y una traducción. En total 18 títulos (5 de ellos avalados por premios de prestigio) en 11 años; unas cifras que no necesitan glosa.

El volumen que ahora presenta, *Década*, reúne los siete libros de poesía ya publicados más dos inéditos. Sin embargo no se ha limitado Neuman a compilar volúmenes, sino que aprovecha la ocasión para suprimir textos, añadir antiguos descartes y limpiar impurezas de primera juventud, como explica en la nota introductoria: «Me he limitado a ajustar los versos cuyas imprecisiones encontré evidentes, a suprimir algunos que me parecieron superfluos y a pulir las sonoridades más desafortunadas. Ningún lector echa en falta un adjetivo ocioso, un tropiezo rítmico o una metáfora fallida: (...) Se trataba, en pocas palabras, de mejorar los poemas aceptando su punto de partida. Espero haber contribuido a que dijeran lo que, releídos con detenimiento, honestamente me pareció que intentaban decir» (p. 19).

Súmese a estas correcciones de estilo otra novedad (que no sé si responde a un auténtico deseo de nueva catalogación de los títu-

---

Andrés Neuman: *Década (Poesía 1997-2007)*, Acantilado, Barcelona, 2008.

los o simplemente a la naturaleza metódica, perfeccionista, de poeta celoso de su legado), a saber: la reagrupación de su obra, que ha ido saliendo al mercado en un orden no siempre coincidente con el de su escritura, y entrevetada, además, por los distintos proyectos paralelos a los que cada libro pertenece. Así, distingue Neuman las siguientes categorías: «Colecciones de poemas» (*Métodos de la noche*, 1998; *El tobogán*, 2002; y *Mística abajo*, 2008), «Series poéticas» (*El jugador de billar*, 2000; *La canción del antílope*, 2003; *Mundo mar* y *Alguien al otro lado*, ambos inéditos hasta la fecha) y «Estrofas» (*Gotas negras. 40 haikus urbanos*, 2003; *Gotas de sal. 20 haikus marinos*, 2007; y *Sonetos del extraño*, 2007).

Encontramos, así, un evidente deseo de no dejar cabo suelto en la interpretación de su poesía, tanto por su parte (revisando, actualizando) como por parte de los lectores (brindándonos su perspectiva personalizada, desvelándonos los distintos procesos de madurez de una misma voz). Hagámosle caso. Revisemos su *Década*, entonces, no cronológica ni unívocamente, sino por partes.

## 2. PALABRA DE POETA (O *COLECCIONES DE POEMAS*)

Desde *Métodos de la noche*, adivinamos en la poética de A. N. una clara voluntad por fundir la reflexión con el misterio, el conocimiento con la sugestión, lo sensorial con lo intuitivo. La música –no sólo como objeto poético, sino también como melodía del poema e incluso como estructura del libro– y la nocturnidad romántica, su luz cegada, son los ejes de sus primeros poemas (deliciosamente intimistas), que abordaban con desparpajo su verdadero despertar al mundo:

(CÓMO AGUARDAR LA NOCHE)

Soltar esa guitarra, por inútil.
Calentar agua en la tetera
observando el vapor con gesto absorto.

Renunciar a los libros
o posponer su bálsamo.

No pensar nada trascendente.
No insistir demasiado en la masturbación,
o insistir
con calma, sin urgencias
que enciendan la nostalgia.
Descartar
las ventanas, por tristes y promiscuas.

Padecer cada esquina de la tarde,
su obesa indiferencia.

Esperar.

Sólo después, a su debido tiempo,
acometer con rabia las venganzas o las deudas
y cabalgar la bestia de la noche.
(p. 53)

Pero si bien en aquel lejano libro de aprendizaje valían más las tentativas que los logros –la juventud como estilo: su atrevimiento, su frescura–, con la sucesión de poemarios esa tendencia ecléctica entre el verbo positivista y el adjetivo clarividente ha ido tomando cuerpo, y lo ha hecho además de una manera progresiva, homogénea. Varía la elección de temas y acaso el tratamiento, pero no la almendra poética, ese nervio interior que imanta su mirada entre la metafísica y la cotidianeidad: poemas limpios e inteligibles pero a un tiempo inquietantes, fabulosos. Supongo que Neuman encarna un cruce de camino entre dos tradiciones: la que le proporcionan sus raíces argentinas –o hispanoamericanas– y la que adopta, desde los trece años, de su educación española. Lo real maravilloso amortiguado por el casticismo formal, o, al revés, la templanza de nuestro discurso reflexivo espoleada por el carácter indómito de una amalgama de culturas amparadas por un mismo idioma. Y entre ambos él: intelectualizando las emociones, sensibilizando la razón.

Cuatro años después de su puesta de largo, con *Tobogán* obtiene el XVII Premio Hiperión, referente por excelencia en la promoción de poetas jóvenes desde la década de los 80. Durante ese lapso Neuman se confirma como escritor todoterreno: poesía, cuento, novela, artículo de opinión, traducción e investigación. Su fe en la palabra no distingue entre géneros, y eso lo convierte en artesano absoluto del idioma. No es difícil de entender, conociendo esta dedicación entusiasta a la literatura, el salto cualitativo de su voz poética en *Tobogán*, consecuencia directa de su madurez personal: a los 24 años uno ya ha tomado conciencia de la vertiginosa fugacidad del tiempo, de la presa fácil que somos para él, y esa revelación la traduce A. N. en un libro minado de ventanillas de escape: el amor (que ocupa toda la parte central), la nostalgia de su patria (Buenos Aires, la infancia), la conciencia histórica, la gravedad del yo, etc. Quiero decir que, si bien los poemas presentan claramente una preocupación o celebración vertebral (su referente realista, el correlato objetivo de sus poderosas imágenes), en todos y cada uno de ellos, digo, asoman en mayor o menor medida el resto de inquietudes que otorgan identidad al libro. La agilidad de su estilo encuentra, entonces, salvoconductos comunicantes entre este y aquel *leit motiv*, de la misma manera que en un persona confluyen innumerables condicionamientos internos (el ánimo ocasional, el estado de la meteorología, el nivel de cansancio o apetito, la salud de un familiar, la prensa del día, etc.) cuando, por ejemplo, saluda protocolariamente en un ascensor:

(A UNA BAILARINA DE TANGO)

Con dos copas
ella siempre bailaba,
yo por norma
no solía moverme de la barra.
Era raro que fuéramos puntuales.
Nos gustaba pelear bajo la luna.
Era pálida, odiaba el maquillaje.
Tacón color de aguja
sus ojos perforaban los ajenos.

Tenía una virtud insuperable:
sonreía sin miedo.
De mí le interesaba, me parece,
la manera que tengo de ser lento
y la vez imprudente.
Nos quisimos un tiempo
o dos, quizá. No sé.
Fue el amor de mi vida para siempre
y luego no lo fue.
(p. 87)

Vemos, pues, que la agilidad de su verso no es sinónimo de frivolidad, que cuando propone un juego más o menos liviano no renuncia a la formulación subliminal de aspectos más graves (la nostalgia de su país o la imposibilidad de un amor en el poema citado). Es decir: desde el descreimiento se pone existencial, desde lo irracional bucólico, desde la emoción calculador, etc. Es su manera de asumir la poliédrica realidad, su manera de avenirse a la verdad cambiante.

Y sigue en *Mística abajo*, a pesar del título y sus renovadas inquietudes existencialistas, cultivando una expresión íntima, coloquial, democráticamente comunicadora, por momentos ilusionista. Volvemos a encontrar aquí, entre líneas, la perplejidad de quien asiste a las transformaciones que el tiempo y sus ciclos ejercen sobre el cuerpo de lo real (primera parte), o sucesivos himnos sobre la necesidad y utilidad de la poesía (segunda parte), o un fértil matrimonio entre ciencia y emoción, entre razón y deseo (tercera parte) o una diálogo entre la mística clásica y el laicismo contemporáneo. Todo, repito, aisladamente pero entreverado. Como partes de la unidad y viceversa. Poemas donde la fábula, la conciencia histórica, la sensualidad, el autoconocimiento, la canción, la inteligencia y la claridad expositiva van de la mano:

(PALACIO ADENTRO)
*Paolo di Dono, pintor*

Lo llamaban el Pájaro
por poblar las paredes de su estudio

con pinturas de seres voladores:
era pobre, se dice,
para poder comprarlos.

Pero sólo un afán como el de Uccello
pudo reunir tesoro semejante.
Su fauna era suntuosa.
Su decisión, de príncipe.

Como el Pájaro Pablo todo hablante
tiene piedras preciosas en los ojos,
palacios en la boca.
(p. 138)

Progresivamente, entonces, en retrospectiva podemos decir que el minucioso yo poético de Andrés Neuman (esto es: el punto donde converge su voz con la de sus maestros), ha ido madurando hasta alcanzar un tono y una ética inconfundibles. Sus versos, de factura sólida e inteligente, saben zarandear las pequeñas y adormecidas emociones cotidianas, transmitirnos sus latidos con palabras sencillas, familiares. Hablarnos al oído sobre nosotros mismos. Lucidez y misterio. Y cierta curiosidad nerviosa y reflexiva, ese vitalismo contagioso que no debe confundirse con juventud, pues se trata ya de carácter. Da igual que el poema se mire el ombligo, que mire el ombligo de una muchacha, que se pregunte por el ombligo de los muertos o que dibuje un ombligo imaginario; seducen y convencen, intiman con el mundo, lo ensanchan: sus poemas humanizan.

## 3. PALABRA DE ARTESANO (O *SERIES UNITARIAS*)

Minucioso y preciso, con pulso de relojero, a Andrés Neuman le divierte obsesionarse con un tema y escribir, contra la norma más o menos generalizada de montar un libro a partir de una colección de poemas dispersos, y escribir, decía, su monográfico: una partida de billar, un antílope, el mar o una conciencia de ultratumba. En los poemas de esta calidad, la voz de la que antes he

hablado se diluye un poco –sobre todo en las dos primeras entregas: *El jugador de billar* y *La canción del antílope*– en pos de una ficticia objetividad: se comporta como artesano que no deja más impronta que su estilo en la piedra que talla. Son piezas que intelectualizan, que invitan a reflexionar, que juegan antes a la estimulación mental que a la excitación sensitiva. Partiendo siempre de un mismo objeto, el poema enseguida se eleva y deriva sus meditaciones a inquietudes más universales, menos concretas. No diré que aportan moralejas, pero desde luego los títulos de esta sección superan el significado previo de los objetos que los inspiran, los trascienden. Por ejemplo:

IX

¿No es cierto, jugador,
que el tránsito que observas en las bolas
se parece a la trágica armonía
del tiempo cuando pasa,
de la vida que ocurre
y se detiene
para iniciarse en otro cuerpo?
(p. 191)

Una vibración metafísica sacude e ilumina a las palabras (sobrias, neutras), a pesar del hermetismo conceptual e incluso formal al que son sometidos estos poemas. Digamos que establece universos paralelos de plena significación: «Ver el mar nos invita/ a envejecer despacio/ o acariciarle la cabeza a un niño» (p. 244). Parece que aquí el poeta piensa en imágenes, que zurce los discursos guiado por una clarividencia que no se consigue entrenando. En otras palabras: hay oficio y labor, por supuesto –y el impecable cambio de tono respecto a sus «colecciones de poemas» es el mejor certificado–, pero los logros responden menos a la disciplina del escritor que a su don intuitivo innato, su olfato para detectar analogías, sus reflejos felinos.

El hecho de que los poemas de esta sección vengan sin título incide en el anonimato del personaje poético que ensaya en estos libros: una voz impersonal en *Mundo mar* o una segunda persona

sin biografía en *El jugador de billar* y *La canción del antílope* actúan a modo de objetivo fotográfico que capta instantáneas mentales. No cometeremos la inocencia de creer en la objetividad como recurso o género, pero indudablemente estos poemas aspiran a ella en cuanto a estilo. Sin inmiscuirse en los poemas más allá del hilo umbilical que une al poeta con sus versos, al creador con su creación, se establece una doble ficción –o ficción reversible– que aspira a dejar a solas al lector con el texto. A veces nos topamos con moralejas inducidas –de otra manera, quizás, las piezas quedarían suspendidas en el limbo de la incomunicación–, pero las más de las veces somos nosotros los llamados a interpretar y completar la exposición de motivos. Aquí más que nunca somos jugadores en el tablero del poema.

Mención aparte merece *Alguien al otro lado*, donde encontramos un híbrido en poemas sin nombre (sin identidad) pero con un yo moderador. En esta ocasión aborda Neuman de frente el tema metafísico por excelencia: la muerte. Y lo hace desde el otro lado, por lo que el personaje poético también se distancia, como en el resto de producciones de esta serie, del lector:

V

Aquellos dedos tuyos,
dormidos como en lana,
urdían la caricia y sus efectos.
¡Tocar era tan fácil
y tanto me abrigaba
desnudar esos dedos
para tejer muñecos temporales!
Ahora tejo tu sombra
que no es poco tejer cuando se ha amado.

(p. 259)

Esta última entrega se debate entre las «Colecciones de poemas» y las «Series unitarias». Quizás haya encontrado Neuman, sin proponérselo, el justo medio. Pero es demasiado pronto para aventurar definiciones categóricas, y las profecías, además, casi nunca se cumplen.

## 4. PALABRA DE LECTOR (O *ESTROFAS*)

Ser poeta, ser escritor, implica una previa adicción a la lectura. No es este el momento ni el lugar de enumerar las ventajas y placeres que ésta procura, pero sí quisiera detenerme en el modo en que Andrés Neuman la procesa. De todas las tradiciones asimila sensibilidad y maneras, las hace, digámoslo así, suyas. Y es aquí cuando su motor creativo pide turno, reciclándolas para nuestra cultura y nuestro tiempo: sonetos del siglo XXI o haikus urbanos y marinos, en el caso que nos ocupa. Y no hablo de ejercicios de estilo o poemas menores; no digo pruebas de autor, sino pruebas de que estamos ante un autor camaleónico. Veámoslo.

«No sigas las huellas de los antiguos./ Busca lo que ellos buscaron» (p. 276), dice la cita inaugural a *Gotas negras* de Basho. Y en efecto, esta máxima está presente en el espíritu y la forma de los 40 haikus (divididos en grupos de 10) que nutren cada una de las cuatro estaciones el libro: Otoño, Invierno, Primavera y Verano. Sustituidos (o mejor: acompañados) los elementos de la naturaleza por un imaginario de ciudad (alcantarillas, bares, semáforos, motos, escaparates, carteles luminosos, contenedores, etc.), los haikus nos convidan su saborcillo místico matizado por cierta atmósfera postmoderna: «Abrazo inútil/ busca la joven hiedra/ en el cemento» (p. 284); o «Sin horizonte./ En las alcantarillas/ termina el agua» (p. 292); o «Un móvil suena/ y nadie en la avenida./ Un móvil suena» (p. 296); o «Persecución./ En el retrovisor/ la luna llena.» (p. 320). Sabe, repito, adaptar a la sociedad contemporánea una estrofa nacida al amparo de otra civilización casi, de otro tiempo. Y a su propio imaginario personal: «¿Podré trepar/ a las ramas vibrantes/ de la piscina?» (p. 317). En este ejemplo de *Gotas de sal* la correspondencia con *Mundo mar* salta a la vista, y no sólo por la anécdota acuática.

Y junto a piezas de una estrofa liviana y exótica, lo rotundo y castizo del soneto. No hay media posible, el único atajo entre el haiku y el soneto se llama Andrés Neuman. Sorprende que demuestre igual habilidad con lo leve que con lo grave, con la pincelada sutil de una acuarela que con el cincelado marmóreo de una escultura. Escritor todoterreno, ya lo dije antes.

Ingeniosamente compuesto por 15 poemas (catorce más un estrambote), *Sonetos del extraño* está dividido en tres partes: «Extrañezas» (cuyos ocho poemas –que vendrían a coincidir con los cuartetos– explora la naturaleza del yo, del amor, de la enfermedad y de la muerte), «Homenajes» (seis poemas –o los dos tercetos siguiendo el paralelismo formal del libro con la estrofa– que guiñan a autores, estilos, personajes mitológicos e incluso otras composiciones clásicas como la albada) y «Estrambote» (soneto final sobre el soneto en sí). En endecasílabos o en alejandrinos, se nos vuelve a dar muestra de una versatilidad y un talento poco frecuentes en nuestras letras:

(SONETO DE LA BUENA COMPAÑERA)

Eres cómplice y cantas por capricho,
mueves inteligencia hasta en los pechos.
Me enseñan los silencios de tus hechos,
me remas en el alma con lo dicho.

Demuestras que los celos son un nicho,
te gustan el aroma y los derechos.
Te niegas a alejarte de los lechos,
dices que la tristeza es un mal bicho.

No cambias la razón por una rosa
y trasnochas los lunes y los martes
y leo tu presencia en cada rosa.

Y tus ojos son dos distintas artes
y me has dado un regalo hasta la fosa
y eres mi amor entero con sus partes.
(p. 352)

## 5. CRUCE DE CAMINOS

He dicho esto y aquello de aquí y de allí, pero, releyéndolo ahora, veo que en cierto sentido me equivoco, que los del Neu-

man poeta son dones intercambiables sea cual sea la naturaleza del libro de turno. Digamos que sus poemas no se prestan a ser separados en compartimentos estancos, que se resisten al etiquetado, que las partes no suman valores independientes. Deshagamos entonces los epígrafes de esta reseña, agitémosla. Probemos luego a hacer lo mismo con *Década* y encontraremos, seguro, una imagen más fidedigna de la unidad Andrés Neuman

# Teatro sobre la crisis de conciencia en la Europa del siglo XX

Norma Sturniolo

Santiago Martín Bermúdez (Madrid 1947), autor teatral, de narrativa breve, de ensayos y biografías, traductor, crítico musical, ha concluido una trilogía dramática en la que reflexiona sobre la crisis de conciencia en la historia europea del siglo XX. La obra que cierra la trilogía se llama *La tarantella del adiós.*

Este escritor polifacético ha obtenido importantes premios literarios, entre otros, *el Premio Lope de Vega* por *No faltéis esta noche* y el *Premio Nacional de Literatura Dramática* en 2006 por su libro *Las Gradas de San Felipe y empeños de la lealtad.*

Actualmente, películas italianas como *Il divo* o las alemanas como *La vida de los otros*, *La ola*, francesas como *La clase* están volviendo a un cine reflexivo alejado del habitual cine de acción en el que hay un maniqueísmo pueril de buenos y malos. La estupenda recepción por parte de la crítica y el público de películas como las citadas está poniendo de manifiesto que existe un renovado interés por indagar en temas que ahonden en la complejidad de lo real. La trilogía de Santiago Martín Bermúdez se inscribe en esa tendencia alejada de cualquier banalización cultural.

---

Santiago Martín Bermúdez: *La tarantella del adiós*, Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de Madrid, 2008.

## Algunas consideraciones sobre la escritura teatral

Conociendo algunos aspectos biográficos del autor no podemos dejar de recordar los artículos del escritor siciliano Elio Vittorini sobre las condiciones necesarias para la escritura teatral. El autor de *Conversación en Sicilia* sostiene que quienes mejor pueden escribir para el teatro son aquellos que de alguna forman viven dentro del teatro y por tanto han interiorizado las exigencias del género dramático. Sostiene que es necesario que quienes escriben para el teatro dominen esas exigencias hasta el punto de «haberlas olvidado». Precisamente, Santiago Martín Bermúdez vivió el teatro desde dentro. Muy joven, empezó a trabajar como actor teatral (posteriormente abandonó la interpretación para dedicarse a estudios de ciencias políticas y sociología) en el grupo independiente Albor y luego en el grupo de Los Goliardos. Asimismo, desde la adolescencia fue lector de teatro. Y aún hay más. Siendo un niño de corta edad, a los cinco años, acudía con sus padres a ver espectáculos de revista. Y la revista, según Vittorini cumple un requisito teatral fundamental. El autor italiano considera que para que el texto dramático cumpla su cometido tiene que estar escrito de tal modo que cuando el público asista a la representación tenga la sensación de estar implicado en una conversación. Asegura que el público «debe tener la «impresión de hablar», de estar activo, de participar, aun no haciendo otra cosa que «ver y escuchar» y eso se produce en los espectáculos de revista.»El espectáculo de revista será un teatro superficial, será también innoble, será vulgar –afirma– pero se plantea, respecto del público, como un verdadero teatro». Ello lo lleva a considerar que en su país gracias al espectáculo de la revista, partiendo de él y transformándolo poco a poco, se podrá recuperar un teatro de prosa vivo y moderno»[1].

## Humor, música y fantasía

Las tres obras dramáticas llevan por título un nombre de una danza que metafóricamente alude a los hechos que se desarrolla en el escenario. Cada una de ellas está dedicada a un país. La que

[1] Vittorini, Elio: *Diario en público –Autobiografía de un militante de la cultura–*, editorial Gadir, Madrid 2008, traducción de Carlos Manzano.

comienza la trilogía titulada *El vals de los condenados* es de tema francés. Esta obra obtuvo el *XIV Premio de Teatro Enrique Llovet.* Las segunda lleva por título *El tango del emperador* y es de tema austríaco y judío y la última, *La tarantella del adiós* es de tema italiano.

*El vals del emperador* está protagonizado por tres intelectuales de diferentes tendencias políticas: André Malraux, Louis Aragon y Pierre Drieu la Rochelle

En *El tango del Emperador* los tres personajes protagonistas son el emperador Francisco José, el escritor y periodista Joseph Roth (el gran escritor del ocaso del Imperio Austro húngaro magníficamente descripto en *La marcha Radetzky*,) y el también escritor y periodista Soma Morgenstern (autor de una autobiografía y memorias sobre sus amigos Joseph Roth y Alban Berg que constituyen tres documentos no sólo sobre vidas individuales sino también sobre la cultura austríaca de principios de siglo XX). Los personajes actúan después de muertos. Esto es algo muy del gusto del autor. Ya en obras anteriores como en *No faltéis esta noche*, también comparecen los muertos así como en el primer libro de la trilogía. Interesante esta inclusión fantástica ya que en la ficción siguen actuando así como su conducta sigue influyendo en la realidad presente. Ya lo dice la frase proverbial «de aquellos polvos vienen estos lodos» con la que expresamos que cierta cosa ya pasada es la causa de lo que ahora se sufre. Frase muy a propósito para ese buceo en el siglo pasado de Martín Bermúdez.

En *La tarantella del adiós* se combina la fantasía y el humor, un humor emparentado con el teatro del absurdo y el esperpento valleinclanesco. Esta estética común a las tres obras no oculta la tragedia. También en clave de humor, de sátira política está escrito el guión de *Il divo* .Esa técnica de distanciamiento nos aleja de lo anecdótico y nos obliga a reflexionar. Tanto la película como *La tarantella del adiós* nos hablan de algunos episodios trágicos de la historia italiana reciente. En la obra dramática que, a diferencia de la película no está centrada en la figura de Giulio Andreotti, de forma alegórica se refiere a la Democracia Cristiana, al Partido Comunista representados por dos personajes ancianos llamados Angélica y Medoro. El diálogo con el que se inicia la obra anuncia la temática y el tono en que se desarrollará:

Primero: ¡Levante las manos!
Medoro: ¿Quiénes son ustedes?
Primero: Quieto, camarada. No haga ningún movimiento sospechoso.
Medoro: ¿Por qué me llaman camarada? ¿Pretenden hacerme creer que son de mi partido?
Segundo: ¿Partido? ¿De qué partido habla éste?
Primero: Tú calla, que yo sé de qué va esto.
Medoro: ¿Son ustedes ladrones?
(...).
Primero (...)Queda usted detenido.
Medoro: Estoy en mi casa. ¿Tienen orden judicial?
Segundo: ¿No ha oído a mi colega? ¡Detenido! ¡Está usted detenido!
Medoro: ¿Son ustedes de la policía?
Primero: No.
Medoro: ¿Son ustedes gánsteres?
Segundo: No.
(Silencio)
Medoro: ¿Son ustedes de la Democracia Cristiana?[2]

Los protagonistas tienen nombres que evocan *el Orlando* de Ariosto. Este juego con nombres mitológicos y literarios es muy del gusto del autor. Medoro y Angélica representan unas tendencias políticas que si en el pasado tuvieron poder hoy ya no lo tienen. Por eso se destaca que están «al margen del acontecimiento», Angélica pertenece a la democracia cristiana y Medoro al Partido Comunista. Junto a estos personajes hay otros que tienen nombres genéricos como el jugador, el coreógrafo, el juez, el profesor y también personajes que dada su ambigüedad tanto pueden ser camareros, esbirros o agentes de policía, incluso esos mismos personajes interpretaran a dos animales un cuervo y un perro[3].

---

[2] Santiago Martín Bermúdez: *La tarantella del adiós.*
[3] En una acotación cuando interviene el cuervo se dice: Medoro se vuelve pasmado hacia el cuervo. Evidentemente, es el mismo cuervo de *Uccellacci e uccellini* , la película de Passolini.

En la obra, dividida en dos partes, hay alusiones culturales y a otros hechos que, aunque no ocurridos en Italia, también influyen en la política del país.

Como destaca Alberto Sánchez Álvarez Insúa en el prólogo a la obra «el juego escénico es un juego político y tiene que ver con el "Compromiso histórico", aquel movimiento que podía haber impulsado a Italia hacia delante y que muy hábilmente los servicios secretos abortaron con el asesinato de Aldo Moro».

Tanto en el prólogo como en el epílogo –este escrito por Magda Ruggeri Marchetti– los autores se refieren a aspectos históricos, políticos y literarios y por ellos podríamos decir que cumplen una función didáctica.

## Militante de la cultura

En la segunda parte de *La tarantella del adiós* durante una de las típicas situaciones de desconcierto debida a un cambio de identidades (unos personajes dicen no ser lo que antes habían dicho ser) la protagonista manifiesta:

– Apuntaré esto entre los pequeños enigmas de un tiempo confuso: averiguar por qué Aldo y Felice dicen no ser Aldo ni Felice (p.73).

En tiempos de confusión, Santiago Martín Bermúdez se hermana con quienes como Vittorini piensan que la literatura y el arte son un reducto insobornable de independencia. El escritor siciliano puso como subtítulo a su diario: *Autobiografía de un militante de la cultura*. La frase militante de la cultura se ajusta perfectamente a Santiago Martín Bermúdez que busca un equilibrio entre el arte y su función social ©

# La elipsis depurada

Milagros Sánchez Arnosi

Sin miedo a exagerar puede afirmarse que Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar, Barcelona, 1945) además de pertenecer a una estirpe pura de narradores, también y, sobre todo, es la responsable de haber elevado el cuento a pieza de rara maestría, así como haber conseguido una estética muy característica que huye de los tópicos, deudora de Poe, presencia que planea en este volumen que contiene 20 relatos de sus anteriores libros: *Mi hermana Elba* (1980), *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990), *Con Ágata en Estambul* (1994), y *Parientes pobres del diablo* (2006), más un relato interesantísimo que continúa el inacabado *El faro* de Allan Poe. Todos los cuentos recogidos despiertan sensaciones, embelesan, perturban y ocultan, bajo su aparente sencillez, una dificultad en este tipo de relatos: decidir lo que uno quiere solicitar de la credulidad del lector. Cristina Fernández Cubas, sin aspavientos, hace que éste acepte que la situación fantástica se produce, tiene lugar en un mundo reconocible con lo que el impacto del relato es mucho más inquietante pues terminamos por admitir la estrecha convivencia de lo alucinatorio, alegórico y absurdo con lo inmediato fácilmente reconocible. Hay una defensa de lo fantástico como posibilidad de la existencia y como modo de proporcionar una visión diferente de la realidad. De esta manera, lo inexplicable irrumpe en lo cotidiano poniendo en cuestión sus normas. Como dice un personaje del cuento *La mujer de verde*: «Vemos las cosas como nos han enseñado a verlas», lo cual no deja de ser una forma de encasillar lo que se nos escapa. Cristina Fernández Cubas atraviesa fronteras invisibles con absoluta naturalidad, mostrándose la razón herramienta inútil para entender esta realidad nueva. Además, la autora considera los

---

Cristina Fernández Cubas: *Todos los cuentos,* Tusquets, Barcelona, 2008.

sueños como fuente de conocimiento. En estos cuentos se narran acciones cotidianas, comunes pero en un momento determinado surge un hecho sorprendente que impide a los personajes distinguir lo real de lo irreal, ya que lo imposible se hace posible. Surgen estados de alucinación, enigmas, pesadillas, mundos oníricos, peligros y signos que causan una subversión desestabilizadora del orden, instaurándose lo desconocido y misterioso, como puede ser la presencia de fantasmas o del mismo diablo. Lo habitual en estos cuentos es lo extraño ya que como afirma la escritora: «Deseo habitar espacios a los que no he tenido acceso, rescatar ambientes y, sobre todo, viajar hacia infinitos lugares, algo que sólo te permite la literatura. Me atrae lo que me da miedo». Encontramos temas variados y constantes en su producción como: la infancia, la adolescencia, la identidad, la memoria, la maldad, la muerte, lo diabólico, la soledad, la esquizofrenia, la dualidad, la creación literaria ...; también motivos recurrentes: los sueños, el doble, la sombra, los fantasmas, el espejo, el viaje iniciático, y pertinaces personajes: niños con dificultades para hablar, incomunicados con sus padres, que chocan con el mundo de los adultos, seres desamparados y fantasiosos.

Cristina Fernández Cubas arroja una nueva mirada que permite cambiar la apreciación de lo feo e intempestivo mediante una estética que dosifica la información, barajando de manera diferente todos los ingredientes utilizados, pero, sobre todo, la autora pone el lenguaje y la estructura al servicio de la historia, de la inquietud que desea generar, a la vez que combina sabiamente la concisión, la precisión y la tensión narrativas.

El tiempo no se rige por los cómputos habituales. Hay una gran libertad, sencillez expresiva –la narradora huye de lo retórico– y depuración literaria, elementos que convierten a Cristina Fernández Cubas en una maestra de la concisión y la elipsis. Estos 21 relatos permiten no sólo comprobar, una vez más, las fidelidades de la autora, sino también, reconocer que estamos ante la obra de una de las narradoras más originales del panorama español contemporáneo, que desde su primer libro no ha hecho más que crecer en audacia estilística

# Todos los cuentos

Erika Martínez Cabrera

Un arquitecto aquejado de una enfermedad que le hará perder la memoria vaga por una ciudad que se convierte progresivamente en el escenario de su vacío interior, un paisaje desolado donde se disuelven las referencias, hasta que solo queda un hombre atrapado dentro de una maqueta, un mapamundi, un simulacro. Como las muñecas rusas que monta y desmonta Paul Auster, este cuento fantástico titulado «Jardín de invierno» esconde una segunda *trompe l'œil*: detenido frente al escaparate de una juguetería, el arquitecto cree adivinar su futuro en los ojos inertes de una marioneta, cuando en realidad está a punto de convertirse en ella. Este es el golpe seco con el que la cuentista granadina Pepa Merlo comienza *Todos los cuentos, el cuento*, un libro que hace desaparecer el cristal que separa a cada ser humano de su propio infierno, un libro donde cada personaje es un voyeur arrojado al centro de la historia que observa. Como el fotógrafo accidentado de *La ventana indiscreta*, el protagonista de «Petrushka» se fabrica una trinchera contra el dolor, un espacio impermeable de rutinas obsesivas donde el tiempo se ha detenido y la vida es eso que sucede al otro lado, por ejemplo en un Volkswagen rojo. Hasta que la vida se cuela con su tragedia por los prismáticos, como se cuela *Petrushka*, el ballet de Stravinski que suena en la radio.

El siguiente cuento, «La cabaña forestal», habla –no por casualidad– de un nuevo refugio «donde no existe el tiempo ni los horarios», donde huyen los que quieren dejar de pensar. Implacables, los fantasmas del protagonista parecen cobrar vida, de nuevo al otro lado de la ventana, esa misma ventana que no sólo no le protege de una ficción que resulta ser muy verdadera, sino que se

---

Pepa Merlo: *Todos los cuentos, el cuento*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 2008.

revelará como el instrumento fatal de sus deseos más siniestros. La aparición entre cómica e inquietante de un tipo de traje negro, paraguas y bombín, que parece recién salido de un cuadro de Magritte, inaugura la veta surrealista que constituye uno de los puntos fuertes de este libro. Su momento álgido, el magnífico cuento «Te llamaré», donde una vieja loca que canta nanas lleva en el bolso un teléfono de pared cuya función no revelaremos.

Situado estratégicamente en la mitad del libro, el microcuento «La bolsa» nos ofrece en cuatro líneas un modelo condensado de los móviles de tantos otros personajes de Merlo. Nos permitimos citarlo de forma íntegra por su brevedad y para deleite del lector: «Algún día reuniría el valor suficiente para bajar aquellos cuatro escalones, tomar entre sus manos los huesos, echarlos a una bolsa de basura y sacarlos para siempre de su vida». Por muy profundo que quieran sus personajes enterrarla, la basura íntima sale a flote en este libro de cuentos donde las miserias personales pueden fraguar de forma repentina en miserias históricas. Es el caso de «La Veneziana», un relato brutal sobre la Guerra Civil y la cobardía, al que se contrapone el valor temerario de «Sofía», último cuento del libro y escapada vitalista del refugio claustrofóbico en el que parecen habitar los personajes de Merlo. En él, una muchacha harta de su encierro decide exponerse a los riesgos de la guerra para sentir en su rostro el sol que ilumina la otra mitad del planeta. Durante un instante milagroso, el azar se alía con la justicia poética para que ella viva.

Ordenados con minuciosidad, los diecisiete relatos que conforman este libro trazan puentes entre sí, personajes y escenarios que reaparecen, motivos que saltan de un cuento a otro. Si en «Jardín de invierno» un hombre observa en un escaparate la marioneta en la que se convertirá –como el Axolotl de Cortázar–, en «Petrushka» la tragedia amorosa del protagonista es también la del muñeco de trapo que da nombre al ballet de Stravinski. Si una línea imaginaria escapa del mapa de «Jardín de invierno» hasta Quebec, un paquete misterioso llega desde esa misma ciudad hasta las manos de la protagonista de «El cazasueños», casi al final del libro.

Una última línea imaginaria sale desde este magnífico libro cuentos, donde los recuerdos se desdibujan, la muerte irrumpe y

la verdad se abre paso en los sueños, hasta llegar a un libro que pronto se publicará, *El haza de las viudas*, narración construida a partir de testimonios reales de mujeres víctimas del franquismo, cuya memoria permanecerá en las páginas que nos promete Pepa Merlo. Esperamos su relato con ansiedad

# Un famoso desconocido: Mario Quintana

Carlos Tomás

Aunque en su país gozó de prestigio y es recordado con respeto, el escritor brasileño Mario Quintana no es un autor conocido en España. Esta antología seleccionada, traducida y prologada por Ángel Alonso, y publicada por la editorial ovetense Trabe, demuestra que ese desconocimiento es injusto y merece la pena que sea subsanado, porque este poeta, narrador y traductor, que ha vertido al portugués, entre otros, a Proust, Maupassant y Voltaire, ofrece en su llamativa escritura unas grandes dosis de imaginación, creatividad y estilo. En este resumen realizado por Ángel Alonso, que toma su título de uno de los libros del escritor, nacido en 1906 en Alegrete y muerto en 1994 en Porto Alegrela, podemos disfrutar de una de las vertientes de Quintana, que es la de agudo inventor de aforismos. Uno de ellos, justifica el título que nos ocupa, *La pereza como método de trabajo*: «La pereza es la madre del progreso. Si el hombre no hubiese tenido pereza de caminar, no habría inventado la rueda». La pereza necesita calma y quietud para poderse practicar, y la sensación que nos proporciona Quintana, que afirma que «lo que perjudica mi pereza perjudica mi trabajo», es justamente ésa: la de alguien que se toma su tiempo para pensar, para buscar las paradojas y fulguraciones que son necesarias a la hora de afrontar el camino de la sentencia, que también tiene sus peligros, entre otros el de terminar deslumbrando al propio creador de los des-

---

Mario Quintana: *La pereza como método de trabajo.* Selección, traducción y prólogo de Ángel Alonso. Editorial Trabe, Oviedo, 2008.

tellos. Quintana también tiene una buena respuesta para eso: «Nunca me releo... Tengo un miedo enorme de influenciarme. Resulta verdaderamente catastrófico cuando un autor se transforma en su propio discípulo.».

Como todas las colecciones de frases, este volumen tiene mejores y peores momentos, aunque siempre delate a un hombre agudo y, en muchas ocasiones, sabio. Entre los momentos más cercanos a la agudeza que al saber, hay muchos latigazos emparentados con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: «El despertador es un accidente de tráfico del sueño». «El cigarrillo es una manera disfrazada de suspirar». «Censurar una página en blanco es el colmo de la censura». «La imaginación es la memoria que enloqueció». «El hecho es un factor secundario de la realidad». «El autodidacta es un ignorante por cuenta propia». «Soñar es despertarse hacia dentro». «La mariposa más difícil de cazar es el adjetivo». Frases que entretienen, que a menudo nos admiran y nunca nos dejan indiferentes, pero que adornan más de lo que enseñan, porque tienen más que ver con los rayos del ingenio que con las luces de la inteligencia, tal y como parece indicar su idea de que la poesía «es una lucha de la astucia contra el azar». En los peores casos, eso sí, Quintana se entrega al simple humor y suele caer en los tópicos: «De cada dos desgraciados que nos encontramos, uno lo es porque no tiene mujer y otro porque la tiene». «Ocurrió en medio de la calle. Una parada. Un abrazo. El otro le preguntó: –¿Hacia dónde va usted?– Hacia el otro lado».

En otras ocasiones, Quintana no sólo demuestra su brillantez, sino también su profundidad, y en esos casos vislumbramos que todo pensamiento es triste en el fondo, porque es consciente de nuestro destino. Lo curioso es que estos momentos de melancolía nos hacen revisar los que antes hemos mencionado, los de la diversión, la burla, la sátira, porque nos hablan de un ser humano que sabe buscar la felicidad, o al menos la alegría, en medio de la nostalgia de quien ya sabe por su edad que «el pasado no asume su lugar: está siempre presente», y el pesimismo empírico del que ha aprendido que pasan los años y «con el tiempo, no vamos quedándonos solos únicamente por los que se fueron: nos vamos quedando solos unos de los otros». Sin embargo, Mario Quintana sigue adelante por el método de adaptarse a base de vitalidad y

sentido de la ocasión. Hay que «tener la edad de la persona con la que se habla», nos recomienda.

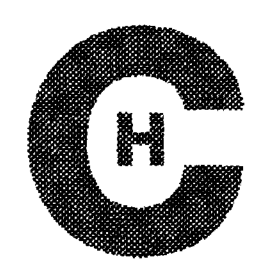
El autor de libros como *Escondites del tiempo, Baúl de asombros, Puerta giratoria* o *El color de lo invisible*, se declara «hereje de todas las religiones» y se pregunta: «Cuando el hombre desaparezca, ¿qué será de Dios?». Y el tema de la fe y de las manipulaciones que las iglesias hacen de la naturaleza y de la voluntad humanas, reaparece con frecuencia en este tomo eficazmente prologado y construido por Ángel Alonso, magnifico en su papel de introductor de la obra de Quintana en nuestro país. Es una buena noticia su llegada, porque siempre interesa conocer a intelectuales capaces de conocer y explicar la condición humana, que es otro de los temas en los que el prosista y poeta brasileño demuestra su irreverencia y su poder de análisis, mediante el cual consigue inventar observaciones con las que el lector, sin duda, estará inmediatamente de acuerdo. «¿Por qué será que las personas virtuosas parece que están siempre actuando?», se pregunta y nos pregunta. O también: «¿Se han dado cuenta. La mala reputación siempre formó parte de la fama». O, saltando de las preguntas a las afirmaciones categóricas, escribe: «¡Ah! Esos moralistas... No hay nada que apeste más que un desinfectante». Se pregunta, nos pregunta y nos hace preguntarnos, siguiendo la teoría de que «la respuesta correcta no importa nada: lo esencial es que las preguntas sean las correctas».

La literatura también ocupa, lógicamente, un buen espacio de sus reflexiones, y en ella también se mezclan lo serio y lo cómico, siempre con intención de profundizar en el oficio. De modo que Quintana puede pasar de recomendarnos que desconfiemos de la tristeza de ciertos poetas porque es «una tristeza profesional y tan sospechosa como la exuberante alegría de las coristas»; o de afirmar que «cuando alguien pregunta a un autor lo que éste quiso decir es porque uno de los dos es un burro», a hacer una auténtica profesión de fe de su trabajo y de la importancia decisiva de la literatura en la sociedad y en la historia, asegurando que «del espantoso terremoto de Nicaragua se salvó, como siempre, el poeta Rubén Darío». Y también puede establecer una serie de mandamientos para uso de escritores y lectores: «Nunca preguntes el asunto de un poema. El poema siempre habla de otra cosa».

«La poesía no se entrega a quien la define». «El estilo es una dificultad de expresión». «¿Buscas la perfección? No seas vulgar. La autenticidad es mucho más difícil». Del escritor y del lector, sí, porque éste es la diana a la que van todos sus dardos y porque él, obviamente, no lo considera una figura pasiva, sino la otra mitad de la creación literaria: «Mira esas antiguas estatuas mutiladas. Son tanto más bellas cuanto más les falta. O sea, cuanto más deben a tu imaginación».

Un gran descubrimiento, el de Mario Quintana. Ojalá que esta antología preparada devotamente por Ángel Alonso, que en su prólogo sitúa la obra y la personalidad del autor brasileño en su contexto, sirva para que su bibliografía vaya llegando regularmente a nosotros. Por ahora, este aperitivo es todo un manjar ©

# Cuadernos Hispanoamericanos




## Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE ....................................... DE 2007

*El suscriptor*

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

## Precios de suscripción

| | | *Euros* | |
|---|---|---|---|
| **España** | Un año (doce números) | 52 € | |
| | Ejemplar suelto | 5 € | |
| | | *Correo ordinario* | *Correo aéreo* |
| **Europa** | Un año | 109 € | 151 € |
| | Ejemplar suelto | 10 € | 13 € |
| **Iberoamérica** | Un año | 90 $ | 150 $ |
| | Ejemplar suelto | 8,5 $ | 14 $ |
| **USA** | Un año | 100 $ | 170 $ |
| | Ejemplar suelto | 9 $ | 15 $ |
| **Asia** | Un año | 105 $ | 200 $ |
| | Ejemplar suelto | 9,5 $ | 16 $ |

**Pedidos y correspondencia:** Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00705
9771131643008

5 euros